

بين العتمة والنور

في نقد روايات آمال بن عبد الله نموذجًا للرواية النسوية المحلية

مصطفى بن يحي بوشن

باية

بين العتمة والنور

في نقد روايات آمال بن عبد الله
نموذجًا للرواية النسوية المحلية [1]

[1] تم تحرير المقال ضمن اكتتاب أقامته هيئة التحرير لمؤسسة "شباب يقرأ".

نشر أول مرة بالجزائر، في أكتوبر 2023م.

المحتويات

مقدمة

يعود المرء إلى منزله بعد يومٍ مليء بالأحداث والتحديّات الاجتماعية، حيث كانت عواطفه متأرجحةً بين التوتر والانبساط مفعّلًا وضع النضال والكفاح، يعود إلى دفء منزله فيلغي جميع دفاعاته، وقد يختار أن يروّح عن نفسه برحلة في عالم الخيال، فيلتقط روايةً، وفيما يظنّ أنه بعيدٌ عن الواقع تنجح الرواية في اختراق شعوره والتأثير في بناء القيم لديه، فلا يخرج من تلك الرحلة الخيالية إلا وقد بذر الكاتب في عقله أفكارًا جديدة.

قد تبدو هذه المقدمة مجرد إنشاء أدبيٍّ، إلا أن الأبحاث العلمية صارت تميل لتأكيد قدرة الخيال على التأثير في الواقع من خلال تغيير أفكار الأفراد وقيمهم (انظر مثلًا Prentice, D. A., & Gerrig, R. J. (1999). Exploring the boundary between fiction and reality)، بل قد تكون الرواية أشد تأثيرًا في الفرد من الوقائع الحقيقية، إذ إن الوقائع الفعلية التي تنقلها التقارير الصحفية والعلمية عادةً ما تكون جافةً، فيما أن الروايات تنبض بالحياة في نقلها أحداث الخيال، فتدفعك لتقمص الشخصيات والتفاعل معها بعواطفك، وهذا ما يقرّبك إلى أفكارها ويجعلها أكثر قبولًا عندك.

ومن هنا تبرز أهمية الرواية وأهمية الانتباه إلى ما تبثه من أفكار وقيم، خصوصًا عند الناشئة والشباب، إذ إن منظومتهم القيمية في طور التشكّل فقد يكون ما يقرؤونه في عالم الخيال أرسخ عندهم من مصادر القيم الأخرى، فهو مصدر لاشعوري كامنٌ عادةً ما لا ينتبه الفرد -صغيرًا كان أم كبيرًا- إليه، بل قد يؤثّر في تحليلاته للواقع واختياراته

وترجيحاته دون أن يعيَ ذلك. كما أن الانطباع الأول عادةً ما يكون أكثر رسوخًا، فإذا تناولت الروايةُ مواضيع لا يتناولها الفرد في حياته اليومية ولا أثناء تعليمه بقدر كافٍ من التنبه فإنه باقٍ على نهج ما أثّر فيه بدايةً، ويتطلب إقناعه بعكسها مجهوداتٍ مضاعفةً.

اخترنا في هذا المقال التعليق على ثلاث روايات للمؤلفة (**آمال بن عبد الله**) وهي: (**حكم أحيقار - لقمان وكارمن**) (2018م)، (**باية الماتريوشكا**) (2019م)، (**ظلال العتمة**) (2021م)، وسنحاول نقد هذه الأعمال وتحليلها أدبيًا وفكريًا. وما دفعنا لذلك هو اشتغال الكاتبة في نفس دائرتنا وهي المجتمع المزابي والمجتمع الجزائري، فقد ترعرعَت فيه واستعملَت في رواياتها أماكن هذه المجتمعات وشخوصها وقصدت انتقاد تقاليدها (مثل رواية باية الماتريوشكا التي جرت ببريان – غرداية في أزمنة مختلفة). والأمر الثاني هو اتخاذها لموقف وعظيٍّ تبشيريٍّ، وقد بدا ذلك واضحًا في رواية (**حكم أحيقار**) حيث كان (**أحيقار**) يوزّع الحِكم والمواعظ، وبدا ذلك أكثر سفورًا في رواية (**ظلال العتمة**) حيث تلبّست موقف المناضلين الحقوقيين بمرجعيّة مصادمة لمرجعيّة مجتمعها.

وأنا في هذا المقال بصدد محاولة الكشف عن هذه المرجعيّة الكامنة حينًا والظاهرة أحيانًا، كما سأخرج من تقاليد النقد معلِّقًا بقناعاتي في بعض المواضيع المطروحة ومستفيضًا في ذلك بقدر ما يسمح به المقال. وقبل ذلك كله سأعرّف بالكاتبة وأعمالها الثلاثة وأعلّق عليها أدبيًا، لا كناقد أكاديمي راسخ في الصنعة بل كقارئ بسيط متنبّه.

التعريف بالمؤلفة

(**آمال بن عبد الله**) روائية من بريان (غرداية، الجزائر)، وهي -حسب مقال (المهدي ضربان) المنشور في جريدة الجمهورية يوم 28 سبتمبر 2020م- مولودة سنة 1980م، وأم لأربعة أطفال، ودرست العلوم الشرعية في مدرسة الفتح لثلاث سنوات، ولها شهادة في الإعلام الآليّ من جامعة ورقلة. أما أدبيًا فقد كان لها العديد من المشاركات في مناسبات ووسائط عدة جزائرية وعربية، وكانت أول خطواتها المشاركة في مؤلف جماعي مع مجموعة من الكاتبات المزابيات تحت عنوان (**قصص من الظل**) (**2018**)، وهو نتاج استكتاب أقامته أبها ميديا (الجناح الإعلامي لمؤسسة شباب يقرأ)، وكان موضوعه (قضايا المرأة وهمومها بنظرة نسائية). وبعد ذلك أنتجت الكاتبةُ سنة **2018** مجموعةً قصصيّةً بعنوان (**على أعتاب تشرين – منة وحمو**) وكذا روايتها الأولى (**حكم أحيقار – لقمان وكارمن**) (نشرت في نسخة أخرى مع دار المثقف بعنوان: أحيقار - لقمان وكارمن)، وقد ظفرت من خلال هذه الرواية بالمرتبة الثالثة في (المسابقة الوطنية للرواية القصيرة **2018**) المنظمة من طرف (الرابطة الولائية للفكر والإبداع بالوادي) وصدرت عنها. وبعد ذلك كان لها روايتان أخريان وهما: (**باية الماتريوشكا**) (**2019**م) صادرة عن دار نزهة الألباب، و(**ظلال العتمة**) (**2021**) صادرة عن دار خيال.

وأشار إليها المقال المذكور بكونها أول روائية مزابية وغرداوية، كما أكدت ذلك في رواية (**باية الماتريوشكا**) إذ قالت على لسان المذيع الذي استضافها: **"فأنت أول كاتبة روائية على مستوى ولايتنا"** (ص 118) وإذا توهّم القارئ أنها تتحدث عن بطلة الرواية فقد

أشار المذيع وأكد: **"إضافة إلى النجاح الذي حققته روايتك باية"**، وهنا تشير في الرواية إلى نجاح نفس الرواية(!)، ولا أعلم المقصود بلقب أول روائية ومن قلّدها اللقب، إلا أني رأيت من المفيد التنويه إلى أن الرواية المزابية النسائية لم تبدأ سنة **2018**، بل سبقتها ثلاث روايات على الأقل (لغرداويات مزابيات) وهي كالتالي:

1. نريمان عدون، بطاقة غامضة، دار نزهة الألباب، أكتوبر **2015**م.
2. نريمان عدون، صفحة من الماضي، دار نزهة الألباب، أفريل **2017**م.
3. مريم باباعمي، سنون الضياع، بيبلومانيا للنشر والتوزيع ودار المثقف، نوفمبر **2017**م.

استفدت من هذه المعلومة من توثيق للإنتاج الأدبي النسائيّ المزابي قام به الروائي (**محمد دادي عدون**)، وقد يكون هناك روايات أخرى لغرداويات غير مزابيات. وبذلك فإن لقب (أول روائية مزابية غرداوية) الذي أطلق على الكاتبة (**آمال بن عبد الله**) لا يعني السبق الزمني، وقد يعني غير ذلك لكنه يحتاج إثباتًا. وسنتناول بالنقد في هذا المقال إنتاجها الروائي (الروايات الثلاث).

ملخص الروايات الثلاث

حكم أحيقار

تعدّ أول رواية للكاتبة بعد تجربة في كتابة القصص القصيرة. **(أحيقار)** شخصية تاريخية وهو وزير الملك **(سنحريب الآشوري)** في بلاد الرافدين حوالي 500 ق.م. وينسب إليه كتاب **(حكم أحيقار)** التاريخي، كما يدّعي البعض أنه قد يكون هو نفسه **(لقمان الحكيم)** المذكور في القرآن. تحاول الكاتبة في هذه الرواية استنطاق أحيقار من خلال أحداث تقع في عصرنا الحالي في مدينة عربية. واختارت أن يكون للرواية عدة رواة، لقمان وكارمن وعمي صالح (مرةً واحدة لهذا الأخير).

(لقمان) شاب مثقف خريج جامعة أمريكية، يعود لأرض الوطن وينشر أفلامًا قصيرة على اليوتيوب ابتغاء **"محاربة التفاهة"**، وحين يقرّر إنتاج سلسلة فيديوهات جديدة يتفقّد مسودة لرواية صديقه **(دانيال)** فيفاجئه شبح **(أحيقار)** يخرج من ثناياها ويرافقه في حياته اليومية يلقي عليه الحكم والنصائح. أما **(كارمن)** فهي جارته المسمّاة في الأصل **(كريمة)**، وهي زوجةٌ لـموظف يعمل في شركة خليجية يسمى **(مراد)**، وقد تزوجته لغناه إلا أنه يتركها وحيدةً لفترات طويلة مسافرًا لأجل العمل. وفي يوم من الأيام تتعرف **(كارمن)** على **(لقمان)** وتتواصل معه، وفي اليوم الموالي من تعارفهما تقرّر أن تخرج متبرجة متمردة على زوجها الغائب الذي طلب منها لبس النقاب، فتلتقي مصادفة بـلقمان ويتواعدان على شرب القهوة.

وفي نفس الليلة تذهب لحفل خطوبة صديقتها، وتتعرف وسط الحفل بامرأةٍ غريبة، تضطر **(كارمن)** لاحقًا لاصطحابها إلى المشفى لأنها كانت حاملًا وعلى وشك الولادة، ولما تصلان إلى المشفى تكتشف أن تلك المرأة ليست إلا ضرتها وأنها [أي كارمن] ليست إلا الزوجة الثانية، فتنكسر جرّاء ذلك وتذهب لبيت جارها **(القمان)** الذي يهدّئ من روعها ثم يرقصان معًا ويلاعبان بعضهما. وفي نفس الليلة يعود زوجها فيتصارحان ويقرران الانفصال، إلا أنه يغضب حين يكتشف –من مذكراتها- ما أحدثته مع **(القمان)** فيغتصبها!

في صباح اليوم الموالي يستيقظ **(القمان)** على صوت الشرطة الجنائية فيعلموه بانتحار صديقه **(دانيال)** صاحب مخطوطة الرواية، فيأخذ منه رسالة أخيرة، ثم يعود لكارمن بعد أن علم أنها في المشفى من أثر الاغتصاب فيعدها بالزواج. لتنتهي هنا أحداث الرواية.

باية الماتريوشكا

(باية) بنت يتيمة تعيش مع جدها ببريان (غرداية)، يُفاجئها جدها بمنعها من الدراسة في الجامعة بعد تحصلها على شهادة الباكالوريا، إلا أنه يهديها مكتبة أمها، فتلتقط منها كتبًا تطالعها إلى أن تعثر صدفة على مذكرات والدتها.

تتشارك **(باية)** اسمها مع أمها وجدتها كذلك، ومن هنا يتضح اختيار الكاتبة للعنوان **(ماتريوشكا)** إذ إنها نوع من الدمى الروسية الخشبية المتداخلة (كل دمية تحوي داخلها دمية مماثلة وأصغر في الحجم).

بعد هذا يتحوّل السرد إلى **(باية الأم)**، تبدأ السرد بمراسلة جدتها المتوفاة حديثًا، فتحدثها عن رغبتها في الاحتفال بعيد الميلاد (الذي يحرّمه والدها) وعن العادة الشهرية (التي

تراها عقابًا ربانيًّا)، وعن عمتها التي مات زوجها في حريق تسببت فيه خطأً، وعن جارتها **(زينب)** المتزوجة من رجل يكبرها بـ15 سنة، وعن حملها [الجارة] من ابن الجيران في غيابه، وانتحارها هروبًا من الفضيحة.

وفي وقتٍ لم تكن البنات يتلقيْن تعليمًا نعرف من كتابات **(باية الأم)** أنها كانت تحظى بفرصة الجلوس في مؤخر قسم والدها (المتواجد بمنزلهم) لتتلقى الدروس مع الأولاد، وأثناء ذلك تقع في حب **(رستم)** أحد تلاميذ والدها، فتحتال في إرسال رسالة غرامية له، إلا أنه لا يجيبها إلا بعد مرور زمن إذ يأتي خاطبًا ثم يتزوجها بعد ذلك، تنقطع **(باية الأم)** عن الكتابة في هذه الفترة ثم تخبر جدتها لاحقًا أنها لم تستطع التوفيق بين حياتها الزوجية والكتابة (التي يغار منها زوجها).

بعد أن تنتهي مذكرات **(باية الأم)**، تجد **(باية البنت)** رسالة لأمها تنصحها ألا تتوقف عن القراءة والمطالعة. بعد ذلك تتزوج من ابن خالها المقيم بسويسرا، ثم بعد خمس سنوات تعود لأرض الوطن لتحتفي بكونها أول روائية في ولاية غرداية، ولتقصّ سيرة **(عائشة دادي عدون)**. وتنتهي هنا أحداث الرواية.

أما **(عائشة دادي عدون)** فهي شخصية حقيقية ولدت عام 1930 وترعرعت بالجزائر العاصمة، وقد تزوجت بعد سنين بمغربي وأنجبت منه 3 بنات قبل أن يطلقها، فساندها والدها لتحصل على شهادة قابلة بإنجلترا. بعد تخرجها تعود لأرض الوطن ثم تنتقل بعد فترة إلى بريان، حيث عملت قابلةً وأسست مركزًا للأمومة في عيادة البلدة، كما كان لها نصيب من النضال السياسي، وكانت في نفس الفترة تجمع مادةً لتأليف كتابها الذي صدر لاحقًا بعنوان **(مجتمع الإباضية في الجزائر)** –وقد صدرت ترجمته سنة 2021م-، وبعد

8 سنوات تغادر بريان لتقطن في سويسرا، وفي نهاية حياتها تعود مجدّدًا لمقاعد الدراسة لتحصل على الدكتوراه من خلال أطروحة بعنوان (**سلطنة عمان الإباضية**)، وقد توفيت سنة 2016م بجنيف.

ظلال العتمة

(**جيداء**) صحفية تكتب باسم بديل (**العنقاء**)، تعاني من الهذيان ويكاد يتلبسها بديلها. حتى أنها كانت ترسل له الرسائل تخاصمه. وكانت تركّز في كتاباتها الصحفية (بالاسم البديل) على موضوع "المرأة والجنس". وأثناء عملها تتلقى دعوة من أربع نساء يكتبن باسم مستعار لتشارك قصصهن في الجريدة، وعلى ما يبدو فإن الأربعة كن يعالجن عند طبيب نفسيٍّ أقام لهن جلسات علاج جماعية، فقررن في تلك الجلسات أن خلاصهن في الكشف عن هوياتهن، واخترن أن يقمن بذلك من خلال حملة سموها: "استعدت اسمي".

أولى الأربعة يتيمة اضطرت أمها لتصبح مومسا بعد وفاة معيلها، وكانت تكتب باسم مستعار عن "كذبة العفة". والثانية خمسينية شاذة قامت بتحويل جنسي لتصبح رجلًا (أو حسب الرواية فقد ولدت في جسم بنت وهي في الأصل ذكر) ونظرًا لأنها تمتلك أوراق ثبوتية باسم أنثى وكان مظهرها بعد عملية التحويل مظهر ذكر فإنها لم تتمكن من العيش بشكل طبيعي في الجزائر (إيكوزيوم في الرواية) لذلك غادرت البلاد، وهي رسامة لها لوحات مشهورة كانت توقعها باسم (**سام جهلان**).

والثالثة كانت تعيش مع أخيها الإرهابي الذي يكتشف أنها تكتب رسائل غرامية، فيقرر تزويجها للأمير الإرهابي، لكن عشيقها (والذي كان ابن الأمير) يقرر تهريبها بعيدًا عن

الجبل ومن ثم يتركها على مشارف البلدة لتواصل طريقها، بعد تسع شهور تلد جراء علاقتها تلك، ثم يتبناها طبيبان وتبقى على تلك الحال إلى أن تكتشف أن "عشيقها" لا يزال ناشطًا في الأعمال الإرهابية بالرغم من تقديم الحكومة لميثاق المصالحة الوطنية، فتقرر حينها الانفصال عن حياتها السابقة والكتابة عن الإرهاب باسم مستعار (**الطاهر جاووت**). الرابعة كاتبة وزوجة كاتب كبير، قيل لها أن شهرتها كاتب بسبب زوجها فقررت أن تنشر باسم مستعار لتثبت خطأ ذلك الاعتقاد، فنشرت دواوين شعر وكتابًا تجمع فيه رسائل حبها الأول.

تصاب البطلة الصحفية (**جيداء**) بالسرطان وتضطر لاستئصال ثديها، وأثناء العلاج النفسي المرافق تكتشف أنها تعالج عند نفس الطبيب الذي عالج النسوة الأربع، وقد جدول لها جلسة علاج مع الشاب (**شاهين**)، وحين تحادث هذا الشاب تكتشف أن مجريات حياته تتطابق مع حياة بديلها المتخيل (**العنقاء**). فتنشأ بينهما علاقة إلا أنها تموت بعد ستة أشهر. وتنتهي هنا أحداث الرواية الثالثة.

ملاحظات أدبية

الروايات الثلاثة متفاوتة من ناحية الجودة، مما يدلّ على تطوّر مستمر للكاتبة، **(حكم أحيقار)** بدت لي عملًا متسرّعًا، أما **(باية الماتريوشكا)** فكانت أحسن من ناحية تطور الحبكة والقيمة الفنية المتمثلة في التفاصيل المستمدة من التراث المزابي، أما الرواية الثالثة فبدت لي دمجًا بين فن الخاطرة وفن القصة، وكانت -على غرار الأولى- فقيرة في أحداثها إلا أن القصص الأربع المضافة عالجت هذا العجز.

يظهر أثر التسرّع في الرواية الأولى من خلال إهمال التفاصيل، مما يدلّ على أن مراجعة الرواية لم تكن جيدة، فعلى سبيل المثال نجد الزوج **(مراد)** يعطي البطلة **(كارمن)** نقابًا لترتديه حين تغادر المنزل ويحاول استرضاءها بخاتم من **"الألماس"** (حكم أحيقار، ص 15)، إلا أنها بعد ذلك ترفض قبول طلبه وتقول أنها لن ترضَ بخاتم من **"الذهب"** رشوةً لها (ص 38). كما نجد تكرارًا كبيرًا لكلمة "مصادفة"، فغالب أحداث الرواية بنيت على محض المصادفة، ما ينبهنا إلى أن الكاتبة في روايتها الأولى لم تكن تملك أدوات فنيّة متطورة تمكنها من كتابة أحداث ناضجة، بل يخيّل إليّ أنها كانت تملك حبكة بسيطة جاهزةً مسبقًا، فحاولت تمطيطها لتصير روايةً، فلم تصبر على تطوّر الأحداث أثناء ذلك ولم تتركها تنضج بشكل مقنعٍ مما جعلها تلجأ إلى المصادفات كحلٍّ سهلٍ لتتوافق الأحداث مع الحبكة المرسومة مسبقًا. ومن الطريف أنها في قصة الموعد الغرامي بين البطلين لم ترضَ بمصادفة واحدةٍ، ورأت أن دخول البطل والبطلة إلى نفس المحل ليس

مصادفةً رومانسيّةً كفايةً لعقد موعد، فألجأت الشخصيتين إلى الاتفاق على اختلاق مصادفة على شاكلة الأفلام (ص 43).

أحداث الرواية الأولى تقع كلها في ثلاثة أيامٍ تقريبًا، وهذا أمر مقبول في عالم الرواية، بل يمكن للكاتب المتمكن أن يكتب رواية تقع في بضع دقائق، أو في ليلة واحدة مثل (**ليلة الريّس الأخيرة**، لياسمينة خضرا)، إلا أن على الكاتب حينها أن ينسج تطوّرًا معقولًا للأحداث، وأن يمتلك قدرة جيدة على الوصف تمنع تسرّب الملل إلى القارئ، كوصف الأماكن أو وصف تطوّر الحالة النفسية للبطل. أما ما نجده في رواية (**حكم أحيقار**) فبدا لي تسرُّعًا غير مبرّر. وما زاد الأمر سوءا أنها كانت تريد إدراج عدد كبير من حكم أحيقار التاريخية -الواردة في كتاب تراثيٍّ بنفس العنوان- ما جعلها تقحم الأحداث إقحامًا لتتيح لأحقيار فرصة إلقاء الحِكم، أو لتتيح لنفسها عرض آراءها في بعض المسائل، مثل حادثة تشويه تمثال عين الفوارة التي حدثت في زمن قريب من زمن إصدار الرواية، وأضافت حادثة تحرّش لتعبر عن رأيها في العلاقة بين اللباس والتحرّش. وأقول أنها تحاول أن تتيح لنفسها فرصة التعبير عن آرائها؛ لا لأحقيار لأن بعض الحكم تبدو غير مترابطةٍ إطلاقًا بالحادثة (ص 34 مثلًا).

ومن الخصائص الملاحظة في الأعمال الأدبية للكتاب الناشئين في الجزائر عقدة الأسماء الأجنبية، وتبرز هذه العقدة أكثر لدى كتّاب القصص الرومانسية الحالمة، فتجدهم يتنصلون من ثقافتهم وبيئتهم ويضعون أسماءً لشخصيات وأماكن أجنبية دون أي داعٍ! وما الكاتب أو الفنان إن لم يكن ابن بيئته؟! ولا نقول هنا أن على الكاتب ألا يكتب إلّا في ثقافته، إلا أنني أرى أن على الكاتب الناشئ أن يستغلّ أصالته ليكتب ما يصلح للقراءة، ولا يلجأ إلى الأسماء الأجنبية إلا إن دعت الضرورة "الأدبية" لذلك.

وتبدو هذه الخاصية في العمل الأول من الكاتبة إذ تقول في ثالث صفحة من بداية الأحداث (ص 11) على لسان البطل (**القمان**): **"أليس اسما تقليديا؟ [...] لقد أجمع بعض أصدقائي على ضرورة تغيير اسمي الفني [...] كنت أشعر بهذا وأنا طفل صغير"**، ويبرز أيضًا في اختيار اسم (**كارمن**) للبطلة بدل اسمها الأصلي (**كريمة**) إذ تقول: **"أكره أن يناديني أحد بكريمة، فاسمي السابق يذكرني بشقائي وبؤسي"** (ص 12)، كما اختارت لصديق الكاتب اسم (**دانيال**) دون أن تورد مبررا واضحًا لاختيارها. وربما يندرج تحت نفس الظاهرة تغييرها اسم البلد (**الجزائر**) إلى الاسم الروماني القديم (**إيكوزيوم**) في روايتها الأخيرة (ظلال العتمة، ص 15). إلا أنني هنا لا أحاول تشنيع اختياراتها بقدر ما أردت استغلال الفرصة للتنبيه على هذه الظاهرة الأدبية، عسى أن ينتفع بها الكتاب الناشئون، أما المؤلَّفات التي نحن بصددها فيبدو أنها سلمت من هذه الملاحظة إلا بالشكل الطفيف الذي أوردناه هنا.

يمكن أن نلمح في العمل الثاني آثار التسرّع وقلة المراجعة في هفوات من مثل حديث (**باية الأم**) في مذكراتها عن انتحار جارتها (**زينب**)، إذ نجد نوعًا من التكرار في الكلام، كما نجد تناقضًا بين قولها أنها وُجِدت **"سابحة فوق بركة من الدماء"** (باية الماتريوشكا، ص 83) وقولها أنهم لا يعلمون إن كانت ماتت بسبب أكل شيء ما، أو أنها وقعت فحسب (ص 83)، فما دامت تعرف الوضعية التي وجدت فيها فمن اليسير استبعاد فرضية الأكل لوجود بركة من الدماء، ويسهل أيضًا التحقق من أمر الوقوع، إلا أنها تقرر أنها انتحرت، مما يعني أننا إزاء خيارٍ ثالث وهو الانتحار جرحًا مثلًا وهو غير مذكور أصلًا. كما أن من الملاحظ أن الكاتبة تلقّن شخصيات قصتها اعتراضات عصرية حديثة على ما كان يحدث في عصر الرواية القديم (وبالأخص في عصر باية

الأم، وعصر باية الجدة)، فيُفترَض بالعمل الأدبي ألا يقفز على شرطيّات العصر بكل بساطة، ومثال ذلك اعتراض **(باية الأم)** على عدم السماح لها بالاحتفال بعيد ميلادها في سن الثانية عشر (ص 39)، وليس من المعقول –عندي- أن تكون مثل هذه القضية مطروحةً للنقاش أصلا، بله أن ترغب فتاة نشأت في بيئة محافظة بمثل هذا رغبة ملِحّةً، فالرغبة الموجودة عند أبناء العصر إنما هي نتاج الصور المكثفة التي يرونها في الإعلام (السينما ووسائل التواصل الاجتماعي خصوصًا). وبالحديث عن الإعلام نجد باية الأم تصف خضوع النساء لأزواجهن بـ**"الدراما الهندية"** (ص 57) ولا ريب أن هذا التعبير من الكاتبة نفسها التي عاشت عصر تألق بوليوود وانتشار الأفلام الهندية المدبلجة ولا يمكن أن يصدر عن **(باية الأم)**.

ولهذا الأمر نظائر في الكتاب، تستعملها الكاتبة للاستدلال على مدى تشدّد المجتمع وجهله –حسبها- منها أن الناس لا يزالون يتناقلون أسطورة حدوث الخسوف بسبب ابتلاع حوتٍ للقمر، ثم تجود علينا بشرح علميٍّ للظاهرة (ص 14). وبغض النظر عن هذه الاختلالات فإنها نجحت عمومًا في استغلال بعض الأساطير والخرافات التراثية كمادة أدبية، مع تحفّظي على مدى دقّة توافق الإطار الزمني للرواية مع زمن ممارسة تلك الخرافات. وأرى أن القيمة الأبرز لهذه الرواية متمثلة في نقل الكاتب لتلك الفترة الزمانية، وإحياء تلك التفاصيل التراثية، وكانت الرواية لتكون أكثر إبداعًا لو اعتنت بتشكيل شخصيات الرواية بما يتوافق مع ذلك الزمن لا وفق ما يتوافق مع دوافعها الأيديولوجية.

امتاز العمل الثالث **(ظلال العتمة)** بلغة أدبية أرقى من العملين السابقين، إلا أنه احتفظ ببعض سمات الأعمال السابقة مما يوحي بالتكرار وغياب الجدّة والإبداع.

السمة الأولى هي الاستعراض الأدبي، إذ نجد الكاتبة تقتبس بكثرة من مختلف الأدباء في بداية الفصول وعلى ألسن الشخصيات بحاجة وبغير حاجة، وأعترف أني استمتعت بهذه الاقتباسات إلى حدٍّ ما وهي تدلّ على سعة الإطلاع الأدبي، إلا أنها تأتي أحيانًا بشكل مبالغٍ فيه (تمرين: احسب عدد الاقتباسات في صفحات 52، 53، 54). كما تستعير من بعض الأعمال الأدبية في بعض قصصها، كتصريح البطلة بأن قصة إحدى الشخصيات تذكرها برواية لواسيني الأعرج (ص 166)، أو تفكيرها في حملة لتوزيع الكتب في الشارع (ص 98) أو مقال حفّار القبور (ص 39) أو فيلم The danish girl (ص 153) وتورد التشابه في كل ذلك، وربما أثرى ذلك الرواية إلا أنه قد يشير أيضًا لنقصٍ في الإبداع.

يمكن أن نلحظ أيضًا نوعًا من السمة المشتركة بين بعض الأعمال وهي التركيز على الخاطرة وعلى كتابة الرسائل كطريقة للتعبير عن سير الأحداث (رسائل للجدة المتوفاة في باية الماتريوشكا، وللبديل الوهمي في ظلال العتمة)، تتيح هذه الطريقة التنقل بسهولة بين الأحداث، أو القفز بين بداية الحدث ونهايته دون أن تبدو الأحداث سريعةً، كما تُمكِّن الكاتبةَ من التغيير بين المسارات السردية المتعددة ببساطة. كما أن استعمال الخاطرة أتاح لها التعبير عن ذاتها (الكاتبة لا بطلة الرواية) بسهولة، واستعمال إبداعاتها في كتابة الخاطرة النثرية مثلًا (باية الماتريوشكا، ص 125-127). مما ينقلنا إلى السمة الثانية.

السمة الثانية هي التماهي بين شخصية الكاتبة الفعلية وشخصية أبطال رواياتها، حتى لكأنها تريد أن تسرد ذاتها من خلال شخصيات القصة، فنجد البطلة في الرواية الثانية **(باية الماتريوشكا)** تصرّح بأنها تؤلف رواية باسم **"باية"** وأخرى باسم **"الماتريوشكا"**

(ص 118-124)، ونجد البطلة في الرواية الثالثة تتحدث عن أعمالها **"الروائية على مدى خمس سنوات ماضية"** (ص 22) والفارق الحقيقي بين صدور الرواية الأخيرة والأولى خمس سنوات بالضبط، وتقول: **"كوني أنحدر من مجتمع صحراوي تقليدي، محافظ جدا"** (ص 16)، فيبدو وكأنها تدمج سماتها الشخصية (الحقيقية والمرغوبة) في أبطالها، ومن دلالات ذلك قول **(جيداء)** عن البديل **(العنقاء)**: **"فهو يحمل في ذاته كل وجودي، وكل جوهري، وكل جنوني، يحمل كل تناقضاتي، وكل أفكاري"** (ص 78). وبذلك أجدها وقعت فيما حذرت من الوقوع فيه وهو **"التقيّد بالأنا الطاغية في الكثير من الأحيان على بعض الأعمال الأدبية"** (ص 78).

السمة الثالثة هي سمة "الكتابة من أجل التمرد"، في العمل الأول كانت الكتابة من أجل الإصلاح ومحاربة التفاهة و**"تسليط الضوء على المشاكل الاجتماعية التي يعانيها الشباب"** (حكم أحيقار، ص 50)، ويصبح الأمر أكثر راديكالية في العمل الثاني إذ تصبح الكتب **"غوايةً"** (باية الماتريوشكا، ص 23)، وترى البطلة أن عليها تشييد نفسها من جديد (ص 25) للتغلب على المجتمع الظالم المتمثل في جدها (ص 25). فبعد أن كانت الكتابة وسيلة لإصلاح المجتمع تصير حربًا على المجتمع الظالم والجاهل، وحينها تصير الكتابة بمثابة الفعل المحرّم، ويبرز هذا في عديد الاقتباسات من قبيل: **"والكتابة تمارس في العتمة يا جدتي كما تمارس عادة الجنس"** (ص 100) **"ممارستي الشنيعة للكتابة"** (ص 101).

ويبرز ذلك بشكل أكبر في العمل الثالث في اقتباسات من قبيل: **"الأفكار الغامضة والمشوشة [..] جعلتني وأنا أمارس الكتابة أنتزع ثوب الأنوثة، وأمزق شال الرقة، وأقص خصلات الوداعة لأرتدي سروالا رياضيا [..] وأرتاد المقاهي والملاهي الليلية، وأضع**

سيجارة في فم العنقاء" (ص 23)، كما أن هذه السمة تصير المبنى الأساسي للرواية إذ إن البطلة تصرّح أنها تكتب حول الجنس لأنه **"قاعدة الثالوث المحرم" "السياسة والدين والجنس"** (ص 17-18)، كما أن ثلاث قصص من قصص النسوة الأربع الواردة في الرواية لكاتبات ينشرن من أجل التمرّد، والقصة الرابعة لفنانة متمردة من خلال فنها ومن خلال تغييرها لجنسها. كما يبرز التمرد في إيحاءات لانتهاك المقدّس من قبيل: **"يطوف في معبدي عاريا [..] يدندن أغاني محرمة"** (ص 101) وغيرها.

<u>السمة الرابعة</u> هي الهلوسة، تكرّرت في الروايات الثلاث وبرزت في الأخيرة بشكل كبير. قد يكون (**أحيقار**) الشبح الذي يراه البطل (**لقمان**) دون غيره ليس سوى نوعٍ من ازدواجية الشخصية، فبإمكانه سماع الأحاديث الداخلية للقمان **"يكفي أن تحدث نفسك وسأسمعك، ألم أقل لك بأني أنت"** (ص 52)، ونجد الهلوسة في الرواية الثانية من خلال مراسلات (**باية الأم**) للجدة المتوفاة وتوَّهُّمها أنها تضع البخور في دمية الماتريوشكا (ص 98). إلا أن هذه السمة تبرز بشكل جليٍّ في الرواية الثالثة إذ إن البطلة التي تكتب باسم (**العنقاء**) تتوهّم أن هذا (**العنقاء**) الخيالي في صراع معها: **"فقدت السيطرة ولم أعد أضبط بديلي، بل هو الذي يضبطني على مزاجه"** (ص 111)، فيما تقع في حبه أحيانًا أخرى: **"أيعقل أني وقعت في حب رجل من صنع خيالي [...] ففؤادي اختمر في عشقه حتى الثمالة"** (ص 106 - 107).

يمكن تفسير السمات السابقة تفسيرًا أدبيًّا محضًا، متعلقًا بالقدرة الإبداعية، كما يمكن سلوك نهج آخر لتفسيرها باعتبارها نوعًا من التسريد الذاتي وذلك من خلال التحليل النفسيّ، على غرار ما قامت به الكاتبة الفرنسية الكندية (**نانسي هيوستن**) في كتابها (**أساتذة اليأس: النزعة العدمية فى الأدب الأوروبي**). وهذا المنحى خطير إذا اتّسم

بالتسرّع، ومع ذلك فيمكنني أن أقول –بقليلٍ من التحفظ- أن الكاتبة تعاني من شعور مزمنٌ بالاغتراب في مجتمعها، فكانت هذه الروايات تعبيرًا صارخًا عن هذا الاغتراب، فالهلاوس وأعراض انفصام الشخصية عند أبطال الروايات ليس إلا تعبيرًا حادًّا عن التفاوت الحاد بين المجتمع المنشود والمجتمع المعاش، وعن الجزء المتعايش في ذاتها والجزء المثالي، فيصبح الانفصام في شخصيات رواياتها أقصى تعبيرٍ عن الاغتراب. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن التمرّد ليس إلّا محاولة للتأثير على الواقع من أجل التصالح معه و إعادة الارتباط به.

السمة الخامسة وهي امتداد للسمة الثالثة، تتمثل في النزعة الوعظية والنضال المؤدلج، وبالرغم من بروز هذه النزعة بشكل طفيف في العملين الأولين –وقد ذكرت بعض الأمثلة- إلا أن هذه السمة تبرز بشكلٍ فجٍّ في العمل الثالث. ويبرز هنا مجدّدًا السؤال عن دور الأدب وفن الرواية، وعن دور الروائيّ الكاتب: **هل الروائي واعظ؟**

هل الراوي واعظ؟

استشهدت البطلة في رواية (**ظلال العتمة**) بـ"**ما قاله أحد الرواة [..]: «ليس من مهمة الراوي أن يكون واعظا، فقطار الحكمة الممزوجة بعسل الفضيلة تملأ الدكاكين والزوايا»"** (ظلال العتمة، ص 80)، وأنا أتفق مع هذا الاقتباس في اختلاف وظيفة الراوي عن وظيفة الواعظ، فلا أسمج عندي من الراوي الذي يصدر أحكامه القيمية على شخصيات الرواية بعد كل حركة ويلومها على كل سكنة، ويقف بذلك حائلًا بين القارئ وعالم الرواية، أو زجاجًا عاتمًا يمنع من تسرّب ما لا يريد من ظنون وقيم إلى القارئ، فهذه وصاية غير مستساغة، لأن القارئ يرى نفسه على قدر من الذكاء الكافي

لفهم ما يحدث دون تفسير، وحسب الراوي أن يوفّر مادةً كافيةً للوصول إلى استنتاجات، فإن زاد فوق ذلك أن أملى على القارئ النتيجة التي يريد صار ذلك وصاية قسريةً، مخالفة لوظيفته كفنان.

و إذا قارن قارئُ هذا المقال الفقرةَ السابقةَ بما كتبت في أول المقال فإنه يقف على نوعٍ من التناقض: فكيف تنفي عن الروائي مهمّة الوعظ مع خطورة السرد الروائي في تثبيت وهدم القيم؟ وجلاء ذلك أن المشكل في الأسلوب، فالروائيّ الحصيف لا يُملي أفكاره إملاءً، و إنما يقود إليها القارئ طوعًا، ويغريه بها إغراءً. وأنا هنا لا أتفق مع من يرى الفنّ غايةً لِذاته دائمًا، وأن الرواية أسلوب محايدٌ، لأن الرواية ليست هلوسةً ولا ثرثرةً فارغين، بل هي غايةٌ لغيرها، ولا يُتصوّر أن يشحذ الكاتب قلمه ويستفرغ جهده في بناء عالم الخيال وانتقاء الألفاظ وتنقيحها من أجل أن نقرأها مثلما نقرأ النكت الباردة في جريدة يومية، بل إنه يريد أن يقول شيئًا، يريد أن يطلق أحكامًا على مجتمعه، ويريد أن يشير لنا إلى أمراضه، أو يريد أن يجسّد فكرةً ما ليس إلّا.

وهذا من ناحية ما يفترض من غايات، فإن ادّعى الروائي أنها لا تلزمه وأنه يكتب فنًّا خالصًا، فإننا لا نسلّم له بحيادية ما يكتب، لأن الإنسان كائن أيديولوجي لا محالة (سواء كانت أيديولوجيةً مماثلة لغيره أم خاصة، وسواءً كانت دينًا أم فلسفة ناقضةً له أو ما بينهما) فهو حين يريد أن يسرد فإنه ينتقي مادته السرديّة من الواقع، وأثناء الانتقاء يختار ما يصلح لأن يسرد وما لا يصلح وهو بذلك يمارس على القارئ نوعًا من التوجيه، ثم إنه يستخدم لغةً ذات ألفاظ ومدلولاتٍ فلا يمكن البتة سرد قصةٍ خاليةٍ من المعاني تمامًا، بل لا بدّ أن تتسرّب بعضها إلى كلمات الكاتب منبئةً بالتحيّزات الكامنة في تفكيره.

فالروائي إذن حين يشيّد مملكة الخيال وحين يريد تحريك العواطف فإنه ينقل قيمًا وأفكارًا شاء ذلك أم أباه. وعطفًا على ما قلنا فإذا أراد الروائيّ أن يعظِ دون وعظٍ مباشرٍ وجب عليه أن يداري في الأسلوب، والأساليب الروائية عديدة، فإما أن يضمر أيديولوجيته وأفكاره ويخفيها، ويكتفي بتصوير مآلات الأيديولوجيات التي ينقُدها، و إما أن يشاكس مختلف الأيديولوجيات حتى يُبيّن حدودَها ومواطن قصورها، ويمكنه كذلك أن يكتفي بتصوير الواقع كما تنصّ عليه أيديولوجيته وحينها يلزمه التمويه والمداراة وتجنب إلقام الشخصيات الكلام إلقامًا.

فالخلاصة أن الرواي ليس واعظًا، لكنه صاحب قضية.

بعد هذه المقدمات الطويلة نعود إلى الأعمال الثلاثة، فبالرغم من قول الكاتبة على لسان إحدى بطلاتها أن الراوي ليس واعظًا، إلا أننا نجد روايتها الأولى مليئة بالوعظ، وشخصياتها الرئيسية كلها من نفس الأيديولوجية فنجد **(العم صالح)** شبه الأمي يشارك **(لقمان)** المثقف نفس الأفكار تمامًا حين يتم تحطيم تمثال امرأة في المدينة ويعبر عنه باستياء، تماما مثلما كان **(لقمان)** ليعبّر (حكم أحيقار، ص 31)، وحتى حين يعلّق **(أحيقار)** الخيالي على الحادثة بما يبدو اختلافا في التفكير فإنه لا يعبّر عن فكرة مناقضة لرأييهما، أما الآراء المخالفة لتصورات الثلاثة فلم تتح لها فرصة الظهور إلا على سبيل الإعلام بوجود "أصوات مستنكرة وأخرى مؤيدة"، دون أن تُتاح لها مساحة لتعرض نفسها أمام القارئ. فالمشهد كله مصطنع لتعبّر الكاتبة عن رأيها في تلك الحادثة.

ونجد الأمر نفسه في روايتها الثانية إذ نجدها تلقم الشخصيات كلامًا ينافي دورها في الرواية وتكوينها النفسيّ، فنجد –مثلًا- **(جد باية)** الرجعيّ الذي منعها من الدراسة يحتفي في نهاية الرواية بامرأة **"جريئة جدا أثبتت للمجتمع ما يمكن للمرأة أن تفعله إذا ما آمنت بنفسها وقدراتها"** (باية الماتريوشكا، ص 109) ويصف امرأة تخالف كل تصوّرات "الرجعيين" عن المرأة فهي حسبه **"فريدة من نوعها ومتميزة عن باقي نساء المجتمع"** (ص 108)، وذلك دون وجود أي تغيير في الأحداث يُبّرر تطوّر صفات الشخصية. ونجد كذلك تناقضًا في صفات شخصيّة **"باية الأم"** فهي تعلق على تفاؤل أهل العروس بجمال الحناء في يديها بقولها: **"لا أريد حبًّا يُستدلّ عليه بلون الحناء"** (ص 47) ثم نجدها بعد صفحتين تستدل على حبّ **(رستم)** لها من خلال قطف بتلات وردة! (ص 50).

كما لم تسلم روايتها الأخيرة من ذلك، إذ نجد الشخصيات الرئيسية تنطلق من نفس المنطلقات الأيديولوجية تمامًا ولا وجود لأناس من أيديولوجيات مختلفة (من الأيديولوجيات الغالبة في المجتمع) إلا بضمير الغائب. بل نجدها تسحب أيديولوجيتها إلى شخصيات من الماضي، مثل الأب والبنت اللذان يدافعان عن مفهوم الجندر في ثمانينات القرن الماضي في الجزائر (ظلال العتمة، ص 152)، رغم أن المفهوم ذاته لم يكن مقبولًا في مجتمعات المنشأ بله أن يكون كذلك في مجتمع محافظ. كما نجد صفحاتٍ للتبشير بالنسوية والوعظ بها وأخرى للإقناع بالشذوذ (سأبين بعضها فيما يلي).

خطاب حداثي إنسانوي/علماني

تنطوي الرواية على خطاب حداثي يروّج لبعض القيم الحداثية ضمنيًّا أحيانًا وصراحة في أحايين أخرى، وعلى الرغم من أن الحداثة مصطلح واسع ويشمل العديد من التيارات سيما وأنه مرّ بعدّة مراحل، إلّا أني اخترت هذا الوصف الشامل لعدم وجود اطّراد فكري في الروايات الثلاث يسمح لي بإدراجها ضمن تيار واحدٍ (كالتيار الليبرالي مثلًا)، وقد رأيت أن بالإمكان إدراج جل الأفكار المعبّر عنها تحت مسمى الحداثة والعلمانية. كما أن الخطاب الفكري في الروايات الثلاث تطوّر تبعًا لتطوّر الخطاب الحداثي من خطاب إنسانوي (هيوماني) إلى خطاب علماني شامل، وسأفصل في شرح هذه المصطلحات.

ووصف الخطاب بهذه الأوصاف لا يعني بالضرورة اعتناق الكاتبة لهذه الأفكار، بل قد يكون الأمر مجرّد تأثّرٍ بنتائج تلك الخطابات دون إدراك أو اعتناق لكامل الرؤية الحداثية المادية، فليس بالإمكان أن أجرؤ على نفي الرؤية الإيمانية عنها، وإنما أصف أنماط التفكير التي بدت لي كامنةً خلف الكثير من اختيارات الكاتبة في مؤلفاتها، ولا شكّ أن الوصول لهذه الأنماط ليس سهلًا خصوصًا وأننا نتحدث عن فن الرواية، أين يتداخل المجاز والحقيقة وقد يقول الكاتب على لسان شخصياته -وتبعًا لتطور الأحداث- ما لا يؤمن به.

الإنسانوية هي وضع الإنسان في مركز العالم، والثقة في قدرته على تفسير العالم من حوله، وأن يكون هو المرجع الأخير للقيمة، متحرّرًا من كل ما يقع وراء المادة بدءًا بالإله والدين. فالإنسان عند التيارات الإنسانوية وحده من يحدّد ما هو صائب وما هو خاطئ،

ما هو عدل وما ليس بذلك من خلال معرفته التامة بالواقع، و إدراكه لنفسه وما يصلح له. وبالتالي فلا حاجة هنا للإله، فالإنسان هو المركز وهو الإله المعبود. وهذه الرؤية الشاملة للإنسان وعلاقته بالكون وبالإله يعتبرها **(ماكس فيبر)** ديانة عالمية إذ إنها تمنح الفرد رؤية شاملةً يفسّر بها الواقع ويصدر عبرها الأحكام.

ورغم أن الإنسانوية في إقصائها للدين والإله والمنظومات الأخلاقية -الناتجة عن الدين- تنطلق من رؤية ماديّة لا ترى اعتبارًا لما ليس ماديًّا، إلا أنها تضع في المركز بعض القيم المطلقة مثل العلم (التجريبي) والعقل والطبيعة.

وقد تعرضت هذه المطلقات نفسها للتحدي، فإذا كانت الإنسانوية تنطلق من رؤية مادية اختزالية، فلِمَ تضع العقل (غير المادي) في المركز؟ أليس هو الآخر مجرّد تمظهر لدماغ مكونٍ من مجموعة عصبونات ورسائل كيميائية مادية؟ أليس الإنسان مجرّد كائن مادّي تحرّكه الهرمونات والغرائز من جهة والدوافع الاقتصادية الماديّة من جهة أخرى؟ وللانفكاك عن هذا التناقض بدأ الفكر الغربي يزيح الإنسان (باعتباره إنسانًا) عن المركز ويضع مكانه بعض الثوابت المادية مثل: الإنتاج المادي، واللذة الجنسية، والتقدم، في رؤية اختزالية تنفي التركيب المعقّد للإنسان باعتباره (روحًا ومادة).

<u>العلمانية</u> في التعريف الدارج هي (فصل الدين عن الدولة) أو (إزاحة الدين عن المجال العام)، وبالتالي يراد للدين والمنظومات الأخلاقية الدينية أن تظل حبيسةً للمجال الخاص للأفراد، إلا أن **(المسيري)** يرى أن هذا التعريف وردي وقاصر، إذ إنه نشأ في وقتٍ كان مجال الحياة الخاصة فيه واسعًا، أما الآن فقد ضاق هذا المجال بتغول آليات

الدولة والسوق والإعلام وقطاع اللذة، مستبطنةً كلها مبادئ العلمانية المادية، وتحول الأمر إلى "علمانية شاملة".

<u>العلمانية الشاملة</u> -عكس التعريف الأول الذي يسميه **(المسيري)** علمانية جزئية- هي رؤية شاملة للكون تبدأ بفصل القيم عن الحياة العامة وتصل إلى فصل القيم عن الحياة الخاصة، بنزع القداسة عن العالم ومساواة الإنسان بغيره من الظواهر المادية الطبيعية. وفي هذه الحالة فليس ثمّة أي معيارٍ يمكن أن يحتكم إليه الإنسان، ولا يمكن وصف أي ظاهرة إنسانية بأنها خاطئة أو شاذة، لأن كل الظواهر الإنسانية ظواهر طبيعية مادية، ولا وجود لأي مرجعية متجاوزة للطبيعة، فتصبح النسبيّة الأخلاقيّة هي الحاكمة. وفي ظلّ غياب المعايير والأخلاق فإن البقاء يصير للأقوى، وهنا تصبح القوة هي الآلية الوحيدة لحسم الصراعات. ويصبح الإنسان مجرد بهيمة أنانية تسعى لتعظيم لَذَّاتها وللتّنافس مع الآخرين ومحاولة التغلب عليهم.

في ظلّ هذا الخطاب لا يكون ثمّة أيّ إمكانٍ للتأسيس لمنظومة أخلاقية، لأنها تتطلب وجود المطلق والمتجاوز، وبالتالي فإنه يتم الاحتكام إلى قوانين وظيفية براغماتية، أو إلى فلسفة القوة بالنسبة للأقوياء، والإذعان والتكيّف بالنسبة للضعفاء، تمامًا مثلما تملي عليه الداروينية الاجتماعية.

الموقف من الدين

قد يكون من السهل الكشف عن ملامح أيديولوجية الكاتب من خلال تعبيره عن الموقف من الدين، وحضور الدين في تكوين شخصياته. وبالنظر إلى الأعمال التي بين أيدينا يبدو أن الكاتبة تتحاشى المواجهة المباشرة مع الدين باتخاذها موقفًا بين السلب

والحياد، وبتحييد الدين من مركبات تكوين شخصياتها، فلا تحتكم هذه الشخصيّات إلا للقيم الإنسانوية الحداثية، وهذا ضعف في الرواية، إذ لا نجد في شخصياتها متّسعًا لأي شخصيةٍ من النمط المنتشر في المجتمع، و إذا وجدت فلا يتاح لها التعبير عن نفسها بشكلٍ كافٍ.

تَرى مختلفُ التيارات الحداثية والإنسانوية الدينَ على أنه مجرد نتاج بشري بائدٍ، وأن التقدم يفرض علينا -بصفته قيمة أعلى- نبذَ الدين ورميه وراء ظهورنا، ورغم أننا لا نجد هذا التعبير بشكل صريحٍ في الروايات، إلا أن نجد أثرًا من النظرة التقدمية التي ترى الدين قوةً رجعيّةً ضد الحياة والعلم والمثل الإنسانية العليا، فالمتدين هو جد باية الذي يمنعها من التعلم في الجامعة باسم الدين (باية الماتريوشكا، ص 12)، وهو والد **(باية الأم)** الذي يَحرِمها من الاحتفال (ص 39)، كما أن الدين هو شيء يليق بامرأة عجوز مثل **(الحاجة زبيدة)** التي تكرر بعض الآيات وتفهمها فهمًا غير متعلّق بالسياق (ظلال العتمة، ص 37).

وعلى الرغم من تديّن بعض الشخصيّات إلا أن الدين عندها مجرّد علاقةٍ شخصيّةٍ بين الإله والشخص ذاته، وحين يريد أحدها أن يعرف مراد الإله فهو ليس بحاجة إلى رسالة سماوية ولا إلى فقه أو شريعة، بل يكفي أن ينظر في ذاته، وبعبارة أخرى فإن الإنسان هنا هو إله نفسه، تمامًا مثلما ترى التيارات الإنسانوية (قبل أن تقرّر بعض المنظمات الإنسانوية أن الإنسانوي لا يكون إلا ملحدًا أو لا أدريًّا). فعلى الرغم من أن **(باية الأم)** متديّنة (باية الماتريوشكا، ص 40) وتلقت تعليما (دينيا) عند والدها، إلا أن دليلها على أن الله لا يُحرّم الاحتفال بأعياد الميلاد هو كونه أمرٌ يَسُرُّها، ولا يمكن لله –حسبها- أن يعارض سرورها، وبنفس التفكير نجد (روزا) التي ترى العفة كذبة ترسل رسائل إلى الله

فهو مصدرٌ للعزاء النفسي عندها، أما أن يكون الله مصدرًا للقيمة ومرجعيّةً في الأحكام فهذا ما لا يقبل، فأحكام المثالين المذكورين لا تستند إلى الدين كمرجعية. ويمكن أيضًا توظيف الدين والشخصيات الدينية الصوفيّة، ما دام دورها خدمة أهواء الإنسان فكارمن تحب أشعار الصوفية وتستخدمها في الغزل (حكم أحيقار، ص 49)، وفي ترميم نفسها (ص 105).

من نتائج الحداثة استفحال حالة الجوع والفراغ الروحي -بعد استبعاد الأديان والتبشير بالعلم التجريبي والعقل مخلّصيْن-، وبسبب القطيعة مع الأديان السماويّة فقد تمدّدت حركات (العصر الجديد) في الفراغ الروحي بالغرب، مما جعل بعض أفكارها تستقرُّ في عقول نسبة لا بأس بها من الشعوب الغربية (ملحدها ومتديّنها). وحركة العصر الجديد هي امتداد للمذاهب الباطنية والفلسفات القديمة والأديان غير السماوية التي تتسم بالطقوس السحرية والشيطانية، إذ أخذت من هذا التراث الإنساني بعض الطقوس وبعض الأفكار الروحانية بالرغم من تعارضها مع مبادئ الحداثة ومع التصور العلماني. وتحت مظلة الإسلام فإن الحركات الباطنية قد وجدت مرتعها في بعض المذاهب الصوفية، ويتوافق هذا مع أبطال رواية **(حكم أحيقار)** إذ إنهم رغم "عقلانيتهم" وعدم تدينهم فإنهم لا يجدون إشكالًا في التعامل مع بعض الفلسفات الصوفية.

كما نجد شرحًا مبسّطًا لقانون الجذب في ذات الرواية (ص 86). وقانون الجذب معتقد لا يمت للعلم التجريبي بصلةٍ، بل جاءت الأبحاث العلمية مسفّهةً له، ويتم تسويقه من خلال الاستناد إلى بعض المفاهيم العلمية القريبة منه (مثل العلاقة بين الاهتمام والتركيز، ومفهوم الجذب في الفيزياء). وإذا تساءلت عن سبب استناد شخصية مثقفة مثل **(القمان)** في رواية **(حكم أحيقار)** (ص 86) والطبيب النفسي في رواية **(ظلال**

العتمة) (ص 211) إلى اعتقادٍ ثبت زيفه العلمي فإن الجواب كامن في التأثر بالحركات الروحية الجديدة، وحركة العصر الجديد على وجه الخصوص، إذ أُخذ هذا المفهوم من بعض الديانات البوذية ونقل إلى العالم الغربيّ ثم العربيّ من خلال ما يسمى بالتنمية البشرية، وأشهر ما كُتب في الموضوع كتاب (**السر**، لروندا بايرن).

فالتدين الحاضر في هذه الروايات تديّنٌ أزيل منه العنصر الفعّال المؤثر في الاجتماع البشري والمتمثل في "التشريع" واستُعيض بدلًا منه بتديّن متوافق مع التصور العلماني. ونعرض هنا أمثلة أخرى: المثال الأول هو محاولة نفي العلاقة بين اللباس والتعرّض للتحرّش (حكم أحيقار، ص 58-59)، وهي علاقة بديهية -في نظري-، فالمرأة التي تبالغ في التعرّي تدري أن جسدها يجذب الأنظار وتدري أن الناس ليسوا كلهم على نفس القدر من الانضباط في ضبط نظراتهم وسلوكاتهم، كما أنها -نفسها- تتستر حين تمرّ بضواحي خطيرة. والرواي يحاول جاهدًا أن ينفي هذه العلاقة، بالخلط بين هذا الموضوع وموضوع المسؤولية، وهي الزاوية التي تُتناول فيها المسألة عادةً، ولتوضيح التصوّر المضاد فإن التحرش ظاهرة متعدّدة الأسباب، ومن أهمها غياب الرقابة والقانون والتنشئة الاجتماعية والتركيبة النفسية والتصورية للفرد المتحرّش، وهي أهم الأسباب، ومن العوامل المحفّزة لسلوك التحرّش نجد استثارة الغريزة، ولا شكّ أن الأنثى المتبرجة أكثر إثارة لغرائز الذكور من غيرها. قامت دراسة عملية منشورة سنة 2017 في مجلة (Clothing & Textiles Research Journal) بمراجعة عدد من الأبحاث التجريبية المنشورة في المجلات المحكمة وأشارت إلى أن الملابس الكاشفة تدفع الناظر إلى تشييء الآخر، والتشييء يؤدي إلى استدلالات سلبيّةٍ، وأثبتت عدة دراسات

غيرها أن النساء اللاتي يرتدين ملابس كاشفةً أكثر عرضة للتحرش من غيرهن. "المال السايب يعلّم السرقة" يلخّص هذا المثل بعض التفسيرات النفسيّة للموضوع.

وبإثبات أن اللباس الفاتن "فاتن" فعلًا (!) لا نلغي المسؤولية عن مرتكب الجرم، مثلما لا يمكن أن نُتّهم بمساندة السارق حين ندعو إلى إبعاد المال عنه، والتصوّر الإسلامي لا يكتفي بحثّ الرجال على ضبط الشهوات (من خلال إيجاب غض البصر والوعيد للعاصي) بل يأمر المرأة كذلك بالاستتار (وفي ذلك ضبط للشهوة على أية حال) مما يشكّل حمايةً مضاعفة ومنعًا لهذه الجريمة. يغيب هذا التصوّر عن الرواية فبالرغم من أن **(أحيقار الحكيم)** يلبس ثياب الواعظ ويقول: **"لا ترفع عينيك أمام امرأة متبرجة متكحلة [...] وتقترف إثمًا أمام الله"** (ص 58) إلا أنه حين يُسأل عن علاقة اللباس بالتحرش (التي يراعيها التصور الإيماني مثلما أسلفنا) نجده يرى ذلك هراءً وجهلًا (ص 59)، ويسند **(لقمان)** ذلك إلى ذكوريّة المجتمع! وما تهميش التصور الإيماني هنا إلا نتاج للعلمانية.

المثال الآخر في ذات الرواية هو الموقف الذي اتخذته كل شخصيّات الرواية إزاء حادثة تحطيم التمثال والحجج التي ساقوها، وهي حجج تنطلق كلها من نفس المنطلق الأيديولوجي، وتحاول أن تجد لها تبريراتٍ متعددة. فمن الاعتراضات التي أوردتها الرواية: اعتبارها أن "إثارة التمثال للشهوة" أمرٌ يكشف عن جهل وكبت، إلا أنها -في نفس الوقت- تثبت للتمثال أنوثةً وتراه **"امرأة بتضاريسها ونتوءاتها المنحوتة بعناية"** (ص35) فإذا كان الغرض من التمثال هو مشابهة الجسد، فما المانع من أن تثير الصورةُ المجسدةُ الشهوةَ، فهل كونها رخاما ينزع عنها التأثير، فماذا عن الصور الفوتوغرافية: لِمَ تثير من يراها رغم كونها مجرد حبر أو ضوء في شاشة، بل نجد من يدمن إباحية رسومات

الأنيمي! (وهو قطاع متنامي في الولايات المتحدة الأمريكية وأشارت دراسة إلى أن عمليات البحث عن هذا النوع من الإباحية يفوق عمليات البحث عن جريدة نيويورك تايمز الشهيرة!). ولا يمكن الاستدلال هنا بالتجربة الشخصية فهي غير مجدية لأن عتبة الاستثارة تختلف من شخصٍ لآخر فمن يدمن النظر أو اعتاد على الإباحية/العري غير من يغضّ بصره. ونجد **(لقمان)** أيضًا يتأسف ويرى تحطيم ذلك التمثال تحطيمًا للحضارة والتاريخ، فأي تاريخ وأي حضارة تكتنزها أعضاء تمثال؟ و إذ أورد هذا فلا يعني بالضرورة مساندة الأمر و إنما أريد أن أستدل على أن الحجج المساقة في الرواية لا تنبع من مجرد خلفيّةٍ جمالية، بل من "تصور للدين" ومن "تصور للفن" مجرّدًا من الدين، وكذا من إرادة علمنة الفضاء العام. ولم يرد في بال **(لقمان)** ولا **(أحيقار الحكيم)** أن يتحدثا عن الفساد المالي المتمثل في الترميمات المتواصلة والمتكررة لذات التمثال، ولم يفكرا في نقل هذا "التاريخ والحضارة" إلى المتحف بعيدًا عن الجاهلين الذين يثير الرخام شهوتهم ويكرّرون تكسيره كل مرة (وأعني هنا الحادثة الحقيقة التي استلهمت منها الكاتبة القصة وهي حادثة تحطيم تمثال عين الفوارة، إذ حدثت في زمن صدور الرواية وبعدها أثناء كتابتي لهذا المقال –صيف 2023-، وحدثت قبل ذلك محاولات أخرى أيضًا).

النسوية والمظلومية

تُعرّف النسوية بعدّها تلك الأفكار والحركات الاجتماعية التي تطالب بتحرير المرأة وتحسين أوضاعها. وهو تعريف بريء –يسانده الجميع- إلا أنه لا يخبرنا ما هي "الأوضاع الأحسن" المقصودة، ولا مِمّ/مِمّن تُحرّر المرأة، والحركة النسوية تستند في إجابتها عن هذه الأسئلة إلى أيديولوجيات/فلسفات معيّنة، وهنا تتفاوت التيارات

النسوية وتتمايز، فبعضها يرى إباحية جسدها وضعًا أحسن، وبعضها يرى تخليصها من الأسرة هو التحرير المنشود (سنجد الروايات الثلاث تتفق جزئيا مع هذا)، وغيرها يريد تغيير شكل الأسرة دون هدمه. وقد بدأت الحركات النسوية في موجتها الأولى بمطالبات سياسيّةٍ مشروعةٍ من قبيل المطالبة بالتصويت والحصول على حق التملّك واستقلالية الذمّة الماليّة (التي لم تتحقق كليا في أوروبا إلا خلال القرن الماضي). وبعد ذلك تأتي الموجة النسوية الثانية التي تتبنى نظرةً صراعية ضد الرجل أو (تمركزًا حول الأنثى) بتعبير (**المسيري**)، وقد آلت أغلب الحركات النسوية إليها، مما غيّر من دلالة مفهوم النسوية حتى صار البعض يفضّل عدم استعمال المصطلح للموجة الأولى ويفضّل المصطلح الأصلي (حركة تحرير المرأة) لتمييز الحركة الحقوقية الأولى عن الموجات التالية للنسوية التي تتبنى نظرةً عدائية تجاه الرجل والمجتمع التقليدي.

بدأ الفكر النسوي يتسرب إلى العالم الإسلامي من خلال مؤلفات مثل (**تحرير المرأة، لقاسم أمين**) ومن خلال الحركات المؤيدة للنسوية التي كان لها الزخم الأكبر بمصر، ثم تأتي فترة أخرى يكون من أبرز قادتها (**نوال السعداوي**) و(**فاطمة المرنيسي**) اللتان واكبتا الموجة الثانية للنسوية الغربية (التي ركّزت على مفهوم النوع الاجتماعي "الجندر"). ونجد في الأعمال الروائية التي نحن بصددها مواقف متوافقة مع آراء الموجة الثانية.

الحركات النسوية العلمانية ترفض تماما اتخاذ الدين مرجعيةً في حركتها، بدعوى أنها حركة مدنية سياسية، وعلى الدولة أن تكون حيادية سياسيًّا، ولأنه من الواضح –بالنسبة لهن- أنّ الدين الإسلامي يفضل الذكور على حساب الإناث –في الأمور الدنيوية-

يصير الجمع بين الإسلام والنسوية تناقضًا مرجعيًّا. فالإسلام أو القرآن -حسبهن- لا يجدر به أن يكون مصدرًا أساسيًّا للتشريع في مجال المعاملات والحياة العامة.

والمشكلة في النسوية –وقد أشرت إليها آنفًا- هي حديثها عن الظلم من مرجعيّة حداثيةٍ، فنحن نتفق مع الحركات النسوية في وجود ظلم اجتماعيٍّ ممارس ضدّ المرأة إلا أننا نختلف في تشخيص الظلم وتحديد أسبابه وطرق علاجه. كما نعيب عليهنّ المبالغة في الشعور بالمظلوميّة والتسويق لذلك، فمن أمثلة ذلك الفكرة المكرّرة التي تقول أن المجتمع يضطهد المرأة العربيّة ويمنعها من الكتابة، تقول (**جيداء**) مبررةً التخفي وراء اسم مستعار: "**ستتصادم مع واقعي كامرأة عربية تنتمي إلى مجتمع أبوي ذكوري [...] وكأنه محكوم علينا نحن النساء أن نعيش بصوت خافت**" (ظلال العتمة، ص 54) "**كامرأة تنتمي لمجتمع يجرّم الحقيقة عندما تصدح بصوت أنثوي**" (ص 55) وتقول: "**لا شيء يربك المجتمعات الذكورية أكثر من امرأة تمسك قلما وتدون، فالكتابة صوت يهدد الخطاب والكيان الذكوري**" (ص 128) وهي لا تتساءل أثناء ذلك إن كان المجتمع يصعّب عليها الكتابة لأنها "امرأة" أو لأن المجتمع يضيّق على من يكتب ما يخالفه سواءً كان ذكرًا أم أنثى، ونجد من الرجال من اغتيل بسبب كتاباته مثل الصحفي (**الطاهر جعوط**) (الذي ذكرته ص 161)، في مقابل نساء كان لهن مكانة مرموقة مثل الأديبة (**مي زيادة**). ونجدها تضخّم نفس الفكرة في (**باية الماتريوشكا**) إذ تتحدث عن "**المجتمعات المنغلقة الخانقة للمرأة المبدعة**" (ص 84) التي تتمنى أن تتغير أوضاعها حتى يصير بإمكان المرأة التعبير عن نفسها ونشر كتاباتها (ص 89)، ولما بحثت عن جذور هذه الفكرة في تاريخ المجتمع المحلي أو المجتمع الكبير، لم أجد شيئًا ذا بالٍ، بل نجد أن من أولى خطوات الكاتبة نفسها المشاركة في استكتاب يهدف

لتمكين الكاتبات من النشر، من مؤسسة تتبنى قيم "المجتمع المنغلق" -كما تصفه الرواية-. فلا وجود لهذه الفكرة المؤامراتية التي تمنع النساء وتضطهدهن لكيلا يكتبن وإنما هو مجرّد تقمّص للمظلومية، بعزل جزء من الصورة (الاضطهاد الذي يتعرض له الكتاب ذكورًا وإناثًا) ومن ثم القفز إلى استنتاجات تعزّز التصوّرات المرغوب ترويجها.

ومن أمثلة تقمّص المظلومية التعبير عن تهديم التمثال بكونه اضطهادًا للمرأة إذ **"لم تسلم حتى وهي تمثال صخريّ"** (ص 60) وإننا نطرح سؤالًا: ماذا لو كان التمثال رجلًا بارزة أعضاءه، من الأعضاء التي يرى المجتمع وجوب سترها هل كان التمثال ليتعرض للرفض؟ والجواب عندي أنه سيرفض بلا شك، وهنا نشير إلى أن الأجدر بمن يدافع عن كرامة المرأة أن يهاجم استباحة جسدها. إلا أن للنسويات رأي آخر!

استمرارًا للحداثة والعلمنة الشاملة يتم استبعاد الدين وكل المرجعية الإنسانية التاريخية لتقرّر النسويّات أن قيم العفة وحملات التطهير الأخلاقي ليست إلا محاولة من المجتمع الذكوري للسيطرة على المرأة، وبالتالي فيجب تمييع الجنس والسماح للمرأة بالتصرّف وفق ما تمليه عليها أنوثتها خارج أي تصنيف أو قولبة أو مرجعية، وبالتالي فإن الحريّة الجنسية تصير الحرب الأولى التي يجب كسبها من أجل تحرير المرأة، فهو سبب الهوة بين الجنسين حسب **(جيداء)** في **(ظلال العتمة)** (ص 17).

ونجد هذه النظرة حول الجسد بشكل متناقض ومتعارضٍ في الروايات الثلاث، فبالرغم من أن البطلة في **(حكم أحيقار)** تقرّر الخروج متبرّجة لأنها ترى نفسها **"ثمرةً ناضجةَ"** وزهرة متفتحةً (ص 55)، أي أنها تريد إشاعة جمالها والتمتّع بجسدها، إلا أنها تستنكر أن يراها زوجها **(مراد)** كذلك (ص 37)، ولا ترى مبرّرًا معقولا لطلبه ستر جسدها عن

الآخرين وتعتبره مريضًا لأجل ذلك (ص 14). ونرى نفس التناقض في مواضع أخرى مثل امتعاض روزا حين تقول: **"عالم ذكوري [..] يجرك نحو سوق النخاسة [...] ويسحبك نحو فراش المومس"** (ص 135) فهنا تلقي باللوم على المجتمع الذكوري لدفع المرأة نحو الدعارة في حين أن الشخصية نفسها ترى العفة كذبة كبيرة (ص 135). فالنسويات يطالبن بتحرير جسد المرأة من أخلاق المجتمع ومن جهة أخرى يطالبن المجتمع بالتسامي الأخلاقي في التعامل مع هذا الجسد المستباح، ولذا نجد أن الحركات النسوية الآن صارت تبرّر تسليع المرأة وعملها في الدعارة وتعتبره استثمارًا مشروعًا.

تحقير الزواج

"لن تختفي الخيانة حتى يُلغى الزواج" هكذا تقول (**سيمون دوبوفوار**) "نبيّة" النسويات، في كتابها (**المرأة والرجل الآخر**) التي تقتبس منها الكاتبة في روايتها مقولةً تحتقر العمل المنزلي كعمل أساسيٍّ للمرأة (ص 24)، ويمكن ردّ الفكرة إلى العديد من المفاهيم الحداثية من قبيل المساواة ورفض التراكم الأخلاقي الإنساني الذي أسّس للوضع الحالي، وتعتبر الحركات النسوية هذا الوضع بأنه وضع ذكوري ظالم، لا نظام إنسانيّ فطريّ، وتوسّلوا ببعض الأساطير عن مجتمعات أمومية فيما قبل التاريخ (تشير سيمون دوبوفوار وغيرها إلى عدم علمية الأدلة، كما أن بعض المجتمعات المشار إليها بالأمومية ليست إلا مجتمعات تشاركية).

كما أن تحقير الزواج له أصلٌ في التقاطعات التاريخيّة بين النسوية والرأسمالية. فأثناء وبعد الحربين العالميتين فقدت المجتمعات الغربية عددًا ضخمًا من العمالة، ولدعم

هذه القوّة كان لا بدّ من إخراج النساء من البيوت، واتّفق ذلك مع النظرة النسويّة التي ترى الحريّة المالية أساس التحرّر من النظام الذكوري، بالرغم من كون الرأسمالية نظامًا سلطويًّا ذكوريًّا. تعتمد الرأسمالية على الجوع كحافزٍ للعمل، وعلى الاستهلاك وقودًا أيضًا، وكلاهما يضعف في وجود أسرٍ مستقرّةٍ، ولذا يصير من مصلحة الرأسمالية زعزعة استقرار الأسرة، ودعم أنماط عيشٍ تعتمد على العلاقات العارضة، وفي نفس الوقت يجب الحفاظ على نسبة الولادات والخصوبة من خلال دعم نمط الأم العازبة، ومن يستطيع إقناع المجتمع (أو دفعه) لهذه التغييرات غير الحركات النسوية! وبذا نجد أن الرأسمالية من خلال منظورها الماديّ لا تهتم بإصلاح المجتمع و إنما يهمها توفير اليد العاملة والحفاظ على حافز العمل. أما النسوية فلا يهمها إلا تحطيم "النظام الأبوي" و إن كانت الكُلفة سعادة المرأة نفسها.

نرى هذه الفكرة في تفضيل عمل المرأة خارج البيت على عملها في رعاية الأسرة جليّةً في الكتابات الثلاث، وبالأخص في رواية **(ظلال العتمة)**، فنجدها –على غرار النسويّات- تحتقر المرأة التي ترضى بعملها في البيت حتى إن كانت سعيدة به، فإرادة الرجال مكوث المرأة بالبيت نابعة من طباعهم الشرقية المتخلفة، والنساء اللواتي يقبلن بذلك إنما يبررن رضوخهن وجمودهن (ظلال العتمة، ص 26). وتعتبر الراوية الحياة الكريمة مع الأولاد في المنزل بمستوى رفاهيّ جيّد شيئًا غير كافٍ للمرأة، و إن رضت بذلك فإنما تجعل نفسها **"مجرد قطعة ديكور"** و**"لعبة"** (ص 26). وتشير الرواية إلى أنه لا ينبغي للمرأة أن ترضى بتحققها الأنثوي في إطار الأمومة وواجبها كزوجة وربّة بيت فهذا متوافق مع المبدأ النازي (مطبخ، أولاد، كنيسة) (ص 28)، ونجد البطلة تتحدث عن زوجها وتقول (متقلدةً ثوب المظلومية): **"كان [زوجي] في أعماقه رافضا**

لمنافستي في مدرجات الجامعة، وكان لا يرغب فيّ كزوجة موظفة مبدعة لها سلطتها واستقلالها الفكري والمادي" (ص 25). وليس الأمر مجرّد إثبات لحقّ المرأة في العمل بل هو مهاجمة لمنظومة الأسرة في حدّ ذاتها، و إذا توهّم القارئ غير ذلك فإنها تبدد وهمه من خلال قول البطلة: **"حتى بعد توظيفي واستقلالي المادي، لم أحصل على ما نشدته من حرية كما كنت أعتقد، أو كما أوهمتني فيرجينا وولف"** (ص 24) وتضيف: **"كنت أضحك ملء فمي كلما سمعتهم يقولون أن المرأة العاملة امرأة متحررة، ولها سلطتها الكاملة، وهي في آخر النهار تدخل بيتها لتجد مديرا آخر يفرض سلطته عليها، وقد يكون أكثر ضراوة من مديرها في الشغل"** (ص 25)، فليس العمل هو الغاية بحدّ ذاته و إنما الغاية إبطال القوامة ونظام الأسرة التقليدي.

والقارئ للروايات الثلاثة يجد الزواج مصورًا تصويرًا منفّرًا، وقد طرقت هذا الموضوع في أول صفحة من أول رواية إذ يصرّح **(القمان)** بغير مناسبة، أنه لا يحلم بالزواج بامرأة فاتنة وأن أحلامه أكبر من ذلك، وحين يمسح قهوة مسكوبة في الأرض يتذكر **"أسطوانة"** أمه ونصيحتها له بالزواج، كما نرى أنّ **(كارمن)** تصف نفسها بالحمقاء لزواجها من **(مراد)** (ص 38) فهو لا يشبعها وهي في عز شبابها (ص 37) وتكتشف في الأخير أنها اتخذها زوجة ثانيةً، وفي رواية **(باية الماتريوشكا)** نجد التعبير عن الزوجة بكونها خادمة دون أجر (ص 54) وعن الزواج بأنه خانق للمرأة المبدعة (ص 84)، وتورد قصة **(زينب)** التي يعيش زوجها بعيدًا عنها فتزني ثم تنتحر اتقاء الفضيحة، وترى **(باية الأم)** أن أمها ونساء مجتمعها يَمِلن دومًا للرجل رغم تسلط أزواجهن عليهن (ص 87) فكأن الأسرة صراع بين الرجال والنساء وعلى النساء نصرة موقفهن لا أنها عقد تراحمي، وحتى **(باية الأم)** التي تزوجت عن حب فإن أملها يخيب في زوجها إذ يكبت إبداعها مما

يدفعها للشعور بالفقدان (ص 102)، وفي رواية **(ظلال العتمة)** تورد العديد من نماذج الزواج الفاشل بدءًا من البطلة **(جيداء)** التي يطلّقها زوجها **(أيمن)** لأنها أخفت أمر جنينها وتلقي باللائمة عليه لأنه لم يحاول إصلاح الأمر (ص 91)، ونجد أخاها **(يوسف)** يجبر زوجته على ترك طموحاتها بالرغم من كونه متعلمًا كما أنه لا يتوقع من زوجته أن تستمتع أو تشارك في العلاقة الحميمية (ص 26-27)، ونجد **(سميرة)** التي سبّب لها زواجها بكاتب كبيرٍ أزمةً نفسيّةً من خلال إيعاز الآخرين نجاحاتها له (ص 163)، كما أن أم بديلها الوهمي عاشت مع زوجها السكير حياةً كلها معاناة، فكان يعنّفها بالضرب والشتم، ويغيب عن المنزل أيامًا من أجل إشباع نزواته (ص 185 إلى ص 202)، وللشاب **(شاهين)** نفس القصة فقد ماتت أمه وأولادها في حادثة حريق جراء إهمال الزوج الماجن (ص 237). فالخلاصة أن أغلب نماذج الزواج في الروايات الثلاثة نماذج فاشلة أو محتقرة.

و إذا كانت أغلب نماذج الزواج التقليدي فاشلةً فما النموذج البديل؟ النموذج الذي يجذب التعاطف في الروايات الثلاث هو العلاقات العاطفية خارج إطار الزواج، ونبدأ كالعادة من أول روايةٍ حيث أن **(كارمن)** بالرغم من أنها هي التي أوقعت مراد في **"شباكها"** (حكم أحيقار، ص 13) إلا أنها تُعجب بلقمان بعد ذلك، وتقع في حبه وتتمنى لو كان بدل زوجها أول الأمر (ص 47)، وبعد مصادفات بسيطة يقرران عقد موعد يتبادلان فيه الغزل، وحين يشعر **(لقمان)** بأن الأمر خاطئ يخبره الحكيم بأنها له بقلبها وروحها حتى لو كان الجسد لزوجها (ص 53)، أما حين تشعر **(كارمن)** بأنها خانت زوجها يقنعها **(لقمان)** بأن الأمر جيّد ما دام يبهجها (ص 85)، ويكون ذلك سببًا كافيًا ليذهبا إلى أبعد من مجرد الكلام، وفي النهاية تكون هذه المصادفات كافية لهما ليقررا الزواج!

أما (**باية الأم**) في رواية (**باية الماتريوشكا**) فهي أكثر حذرًا، لا يكفيها مجرد المعرفة أو المصادفة بل تريد أن تتبادل الرسائل الغرامية أوّلًا وتتعرف على زوجها وشكل حياتها القادم بالتفصيل الممل (ص **94-95**)، وتبرّر لصديقتها (**زينب**) وقوعها في الزنا –أو في الحب خارج الزواج بتعبير الرواية- بكونها لم تجد الحب في زوجها فهي بالتالي ضحيّة، أما واجب الزاني –حبيبها- فهو العمل على تهريبها **"ليعيشا بسلام قصة حبهما مع ابنهما"** (ص **81-82**). وفي رواية (**ظلال العتمة**) نجد مثالًا للزنا الناتج عن الحب وولادة طفل جراء ذلك في قصة (**رحمة**) التي أحبت ابن أمير إرهابي (ص **159**) وكان التبرير دومًا هو الحب ولا يوجد لفظة الزنا هنا، وهي لم تندم على ما فعلته إلا بعد أن علمت أنه سيتركها ويعود للجبل، ولم تتوقف عن حبها إلا بعد أن واصل تفجيراته الإرهابية (ص **160-161**).

فبالرغم من وجود نماذج ناجحة للزواج في الروايات الثلاث مقابل نماذج فاشلة للزواج، إلا أن الصورة العامة إنما هي إدانة لمؤسسة الزواج و إشادة بالحب بديلًا عنها مع تبرير الممارسات الناتجة عنه -حتى خارج الزواج- ما دامت مع الشخص الصحيح.

نجد كذلك تأرجحًا لصورة الحب بين الحب الطاهر العفيف والحب المندفع بالإثارة الجنسية، ونجد تغليف الحب بالعواطف الرقيقة في مثل الفكرة العاطفيّة الواردة على لسان (**أحيقار الحكيم**): **"إذا أحببنا امرأة ماتت بأعيننا جميع النساء"** (أحيقار الحكيم، ص **59**) (وغالب الظن أن هذه العبارة لم ترد في حكم أحيقار عكس الحكم الأخرى الواردة في الرواية)، أو في قول (**كارمن**) بعد اعتمال مشاعر الحب تجاه جارها (**القمان**): **"أريد احتضان وتقبيل كل طفل أصادفه [...] أشعر بفيض من الحب"** (ص **38**) فكأن الحب تجاه جارها الشاب الوسيم نفسه الحب الذي يعتمل حين تقبيل الأطفال. وفي قول

(القمان) لها بعد الموعد الغرامي: **"أنا صديقك وجارك، ولقاؤنا في مكان عام دليل على سلامة النوايا"** (ص 51)، وتبرّر ذلك اللقاء بأنه **"أراد نظرة أمان وأردت [كارمن] الهروب من وحدتي"** (ص 54)، ونجد الحب العفيف في مقولات أدبية مثل: **"وصل المحبوب هو الصفاء الذي لا كدر فيه والفرح الذي لا شائبة ولا حزن معه"** (ص 111). إلا أن هذه النظرة الوردية لا تثبت بل تتبع العبارة بالقول: **"وأني أشتهي الآن قبلة فهل ستحرمينني؟"**، وقبلها: **"الحب [...] أن نعيش المغامرة، ونستسلم له من أول رغبة"** (ظلال العتمة، ص 110)، ويبرز الحب الشهواني في مثل السؤال العفوي الذي ألقته الصحفية على (**رحمة**) التي هربت مع محبوبها ثم تركها: **"هل حدث بينكما شيء في تلك الليلة؟"** (ص 159) و إذ حدث ونتج عنه طفل فلا مشكل في ذلك إلا إن تنكر المحبوب وهرب.

وبالرغم من أن تقديس الحب موضوع قديم في الأدب الإنساني، إلا أن الحداثة غيرت منظور البشر إلى العلاقات العاطفية، فمن خلال الفردانية والتمركز حول الذات ضعفت قيم الالتزام والإخلاص والتضحية من أجل المحبوب، وصارت قيمة الحبّ نابعة من قدرته على تحقيق الرغبات الشخصيّة، وصار تفضيل الشريك المحتمل أكثر فردانية، بتمحوره حول التفضيلات الشخصية و إهمال المعايير الاجتماعية، مما جعل الشكل الأسمى للعلاقات هو ما يسمى "العلاقة النقية" وهي -حسب عالم الاجتماع الإنجليزي (أنتوني غيدنر)- علاقةٌ تعاقديّةٌ بين فردين بحقوق متساوية لأجل مصالح ذاتية مع حرية الدخول والخروج من العلاقة.

فبتجاوز النسيج الأخلاقي للمجتمع وبإفراد الاختيار تضخمت قيمة الجاذبية الجسدية وصارت قيمة مركزية، وصار فقدانها تهديدًا لكيان الشخص، كما عزّزت العلمنة الشاملة

هذا الأمر من خلال تسليع المرأة واستغلال صورتها للإثارة وتشجيع الاستهلاك، وكذا استغلال هذا الشعور بالنقص من أجل الترويج للمنتجات الاستهلاكية التجميلية. والقيمة الثانية التي تضخمت في صورة الحب الحديث هي "الحميمية العاطفية"، فالأعزب في المجتمعات التقليدية يرجو في زوجه حدًّا مقبولًا من التوافق بحيث يكون قاعدةً للتراحم الذي تدوم به العلاقة، في حين أنّ الحب الحداثي يجعله بديلًا عن الالتزام، فيجب أن يكون شعور المرء تجاه شريكه في أقصى مستوياته، ولا يمكن أن يقرّر الزواج من شريكٍ ما إلا بعد تجربة طويلة يستكشف فيها باستمرارٍ حقيقة مشاعره كي يتوقع من خلالها العواطف المستقبلية، ولعدم دقة هذا التوقع ولتقلّب المشاعر يصير من الضروري أن يُبقيَ المرء خياراته مفتوحةً دومًا، ففي اللحظة التي تصير فيها العلاقة غير محقّقة لشرط الحميمية العاطفية بالمستوى المطلوب يصير الانفصال واجبًا من أجل تحقيق الذات، ومن ثمّ تبدأ علاقة جديدة، ودورةٌ جديدة من قياس الحميمية العاطفية. والناتج عن كل هذا هو كثرة الخيارات واضطراب الإنسان إزاءها، نتاج الحيرة المستمرة في الاختيار و إعادة الاختيار ومراقبة "منسوب" الحميمية وتطابق الآخر مع الذات. كما تتلازم كثرة الخيارات المتاحة مع تضخم حسرة فوات الأحسن، فالعشب دائما ما يبدو أكثر اخضرارا في الجانب الآخر من السياج مثلما يقول المثل.

لا نجد في الروايات التي نحن بإزائها ترويجًا لصورة الحب الحداثي هذه، إلا أننا نجد نفحاتٍ من أثر طغيانها على تصورات المجتمعات التقليدية. فنلمس "تضخم الرأسمال الجنسي في سوق العلاقات" في إحدى تبريرات (**كارمن**) لعدم التزامها بعلاقتها الزوجية بقولها **"صرت ناضجة وحان وقت قطافي"** (حكم أحيقار، ص 55)، ونجد البطلة (**جيداء**) تُفضِّل أن تموت شقراء على أن تعالج مرَضَها علاجا كيمياويًّا يفقدها

نضارتها (ظلال العتمة، 46)، وهذا التجنيس يطال الرجل أيضًا إذ نجد (**جيداء**) تقول حين يلمسها الطبيب: **"تزداد وسامته، وهو أقرب مني وهو ممسك بيدي، وهو يزف خبر موت أنوثتي [...] ألتمس لطبيبي الوسيم عذر اقترابه ولمسه يدي"** (ص 45) فالوسامة هنا تصير معيارًا فارقًا في تأويل السلوك. ونجد تضخيم الحميمية العاطفية في شعور (**باية**) بالخيبة من تفاعل (**رستم**) مع رسالتها الغرامية بمباشرة إجراءات الخطبة وتمنيها المعرفة المفصلة عن حياتها المستقبلية القادمة، وفي تبرير (**جيداء**) لانفصالها بعدم وجود حب كافٍ (ظلال العتمة، ص 91).

الشذوذ

يأتي الترويج للشذوذ بشكل صارخ في رواية (**ظلال العتمة**) إذ تَعْرِضُ شخصية (**سامية**) التي ولدت وسط الذكور فصارت تشعر بأنها ذكر، وهي تقول: **"ولدت أنثى... وجميع المعلومات التي أمنتها الموروثات والصبغيات، والأعضاء الجنسية الخارجية أكدت الأمر ذاته"** (ص 141) وبالرغم من كونها أنثى طبيعية بيولوجيًّا إلا أنها تقول: **" كنت لستة عشر سنة [...] سجينا لاسم لا يناسبني، ولجسد لا يمثلني"** (ص 139) فقررت القيام بعملية تحويل الجنس في الدار البيضاء بالمغرب عند الطبيب (**جون بيرو**) في ثمانينيات القرن الماضي إذ يشجعها ويخبرها: **"كل يوم وطوال الوقت تقوم بالانتحار، عدم إنصاف الذات جريمة"** (ص 145) أي أن عدم توافقها مع شعورها بأنها ذكر جريمة في حق ذاتها، وبالرغم من تحولها فإن المجتمع ظل يصفها بالمتحول الشاذ والمريض النفسي، فتساندها البطلة (**جيداء**) وتخبرها بأن الأدلة السريرية تشير **"إلى أن الأطفال يولدون بالفعل مع شعور كامن أساسي بالهوية الجندرية، بعدها توفر الحياة**

المبكرة توجيهات وتأثيرات قد تؤكد أو تغير هذا الانحياز في الدماغ [...] أما السلوكيات المغايرة للجنس فتحدث عندما تعبر الهوية الجندرية عن نفسها لاحقا في حياة الطفل بشكل لا يتوافق مع جنسه البيولوجي" (ص 143)، وتصف المتحولة الشاذة المجتمع بالجهل وتشتكي أنها كانت تعاني من الهوموفوبيا (ص 145).

جماعات الشواذ بدأت أول الأمر مدافعة عن قيم الحداثة المتمثلة في حرية اختيار الميولات الجنسية ومساواة أقلية الشواذ المضطهدة بغيرهم من البشر، إلا أن تنكّر ما بعد الحداثة للأطر المرجعية الدينية والإنسانية جعلها تنتقل من مجرد الدفاع عن –ما يسمى- حقوق الشواذ، إلى فرض لأيديولوجية تحطّم القيم والضوابط المجتمعية التقليدية فيما يتعلق بالعلاقات بين الجنسين، وتثبّت اللذة معيارًا أوحدًا، وتهدف أيضًا لإزالة الفوارق بين الرجال والنساء، لكيلا تبقى هناك أي مرجعيّة يُستند إليها لتمييز ما هو طبيعي عما هو خلافه، فحين تزول هذه المرجعية فقط يكون بالإمكان اعتبار الميولات الجنسية الشاذة والمثلية طبيعيّةً تماما.

وبالرغم من انتشار المثلية الجنسية في بعض المجتمعات التاريخية القديمة إلا أنها حافظت على نظرتها الثنائية للجنس، ولم يكن أفرادها مضطربين في اختيار هوياتهم الجنسية، أما مُروّجو أيديولوجية الجندر من مثل شخصيات رواية **(ظلال العتمة)** فإنهم يقرّرون أن الجندر مخالفٌ للجنس البيولوجي، بمعنى أن المرء قد يولد رجلًا كامل الرجولة البيولوجية ويولد كذلك مع شعور بكونه أنثى يجعلنا ملزمين بمخاطبته ومعاملته كأنثى، ولا ريب أن مثل هذه النظرة مخالفةٌ للفطرة الإنسانية، عدا أنها نظرة غير علمية، فلا شيء يثبت هذا الاختلاف (بين الجنس البيولوجي والجنس الفعلي) عدا الخطابات السياسية لليسار المريض، أما العلم فيقرّر وجود جنسين فقط، ويعالج الطب

التشوهات الجنينية أو الجينية بردها إلى أحد الجنسين ما أمكن، في حين أن علم النفس يملك مجموعة من الأدوات التي تسمح بمعالجة الميول الشاذة ويُرجعها إلى أسبابها المتمثلة في التنشئة أساسًا (ومن بين أهم أسبابها التعرض للتحرش، والعلاقة غير السليمة مع الوالدين أو بين الوالدين)، إلا أن التيار السائد في علم النفس وبالأخص الجمعية الأمريكية لعلم النفس قامت متأثرة بضغوط حركات الشواذ بحذف الميول الجنسية المثلية من التشخيص الرسمي للاضطرابات العقلية (DSM). ومع ذلك فإن رئيس الجمعية الذي حُذف المصطلح في عهدته –نفسه- يقرّ أن بالإمكان علاج الشواذ.

كما يشير بعض النفسانيين إلى أن مفهوم العلاج هو "استعادة الجسم إلى وظيفته ووضعه الصحي"، فإذا كان المرء يتوهم قيمة مضخّمة عن نفسه فقد يوصف بالبارانويا، وإذا كان يشعر بشعور مضاعف أو منعدم بالشهية فقد يشخص باضطراب ذهني مثل الشره المرضي العصبي أو فقدان الشهية العصبي، وإذا كان يشعر بأنه مبتور اليد في الأصل وولد خطأً في جسم صحيح فإنه يشخص بكونه مصابًا بمتلازمة نزاهة الهوية الجسدية، وهكذا دواليك، فشعور الفرد بما يخالف واقعه الماديَّ مرضٌ نفسي. ولذا فإن مجاراة الأشخاص المصابين باضطراب الهوية الجنسية يعدُّ جريمةً في حقّهم، وخصوصًا إن كانوا أطفالًا. ولعلّ هذا هو السبب الذي يجعل حركات الشذوذ تستهدف الأطفال بصفة أكبر، من خلال المناهج الدّراسية ورسوم الكرتون (شركة ديزني أعلنت أنها تسعى لجعل 50% من شخصياتها شاذة رغم أن نسبة الشواذ في أكثر البيئات دعمًا لها لا يتجاوز 10%)، وأيضًا من خلال القوانين التي تجبر الوالدين على القبول بعمليات تحويل الجنس لأطفالهم ودفع تكلفتها! وتشير بعض الدراسات (منها التي قام بها الباحث كينيث زوكر من جامعة تورونتو الكندية) إلى أنّ مشاعر المثلية التي تنتاب

الأطفال تزول بسهولة من دون أي تدخل طبيٍّ أو جراحيٍّ إذ إن مردّها عادةً لبعض الأوهام (وهذا في بيئات تتعمّد خلق التشويش حول معنى الجنس). فالخلاصة أن فصل الجنس البيولوجي عن الجندر (النوع الاجتماعي) هو نتاج أيديولوجيا مريضة تضع المزاج والمرض النفسي معيارًا بدل العلم والمرجعية الإنسانية التاريخية.

والسؤال الذي يبرز بعد ذلك، هل مجاراة هؤلاء المرضى النفسيين يدعم سعادتهم؟ الجواب الصادم: لا! فمثلما يقول أستاذ الطب النفسي في كلية الطب بجامعة جونز هوبكنز (بول آر ماكهيو): "عملية التحول الجنسي لا تغير الرجال إلى نساء أو العكس، وإنما تجعل الرجال أنثويين والنساء ذكوريين"، وتشير الإحصاءات إلى أن المتحولين جنسيًّا أكثر عرضةً للانتحار بعشرين ضعفًا من الناس العاديين (حتى في البيئات المتقبلة لهم). وإضافة لذلك نجد غيابًا تامًّا لأي دراسات مهمّة تشير إلى وجود أثر إيجابي لهذه العمليّات. ومن نافلة القول الإشارة إلى أن عديد الأمراض الجنسية تظهر عند أصحاب الميول الشاذة أكثر من غيرهم (انظر مثلًا تقرير الوكالة البريطانية للأمن الصحي المنشور يوم 06 جوان 2023 بعنوان: (Sexually transmitted infections and screening for chlamydia in England: 2022 report).

من الإضافات الممقوتة في الرواية تصوير الطبيب الفرنسي **(جون بيرو)** الذي يجري عمليات تغيير الجنس كبطل إنساني، إذ تصوّره حنونًا بهؤلاء المستضعفين ويصل به الأمر أن يضحّي بحياته في رحلةٍ بالقارب من أجل نجاة شاذين كانا معه (ص 151)، وهو في الواقع ليس إلا شخصًا متعطّشًا للأموال فاقدا لأخلاقيات المهنة، إذ أن اسمه أزيل من السجل الطبي الفرنسي بسبب قيامه بعمليات الإجهاض خلافًا للقانون، وأكثر من

ذلك فإنه كان مستهترًا أثناء إجراء عملياته بشهادة بعض مرضاه الذين أصيبوا جراء ذلك بعدوى خطيرة ومنهم عارضة الأزياء البريطانية (**أبريل آشلي**)، فبالرغم من رضاها عن عمله إلا أنها صرّحت بإصابتها بمضاعفات وآلام كثيرة، فإن كان هذا عمله مع المشاهير فكيف بعمله مع من دونها في الشهرة! ولا تعدو قصة القارب الواردة في الرواية أن تكون تأليفًا غير موثّق تاريخيًّا.

لا يمكن فهم هذا الإصرار في الرواية على التطبيع مع الشذوذ إلا بفهم علاقة النسوية بحركات دعم الشذوذ. وقد بدأ الأمر مبكّرًا في تاريخ حركات النسوية إذ نجد (**سيمون دي بوفوار**) تقرّر: "في داخل كل امرأة تقريباً يكمن شكل من أشكال المثلية المتنكرة"، إلا أنّها لا ترى الممارسات المثلية أمرًا حتميًّا ولا هويّةً كامنةً –خلاف التصور الأكثر تطرّفًا الوارد في الرواية- إذ تقول دي بوفوار: "والواقع أن السحاق لا يعتبر ضربا من ضروب التفنن والتسلية لدى المرأة، كما لا يشكّل لعنة من القدَر تحل عليها، و إنما هو موقف تتخذه المرأة كرد فعل على أوضاعها في المجتمع"، وقد كانت تمارس ألوانًا من الشذوذ، مبرّرةً ذلك بالدعوة إلى الحريّة الجنسيّة. إلا أنّ التحالف الفعلي بين النسوية وحركات الشذوذ تمّ مع الموجة الثالثة للنسويّة التي تبنّت مفهوم "الجندر"، فإذا كان من المستحيل أن تصير المرأة مساويةً للرجل على الصعيد البيولوجي فلنزل الفروق بين اللفظتين أساسًا، ولنزل أي تصوّر قبلي عن العلاقة الطبيعية بين البشر سواءً في الجنس أو الأسرة أو العمل، كما كان تحالفًا من أجل إزالة النظام الأبوي ومحاربة شكل الأسرة التقليدي حيث تُصنع الفروقات بين الجنسين. ونجد التذمر من هذا في رواية (**ظلال العتمة**) إذ تقول (**جيداء**): **" وعي مكثف بجسدي واختلافي عن أخي، وهذا ما واظبت أمي على تلقينه وترسيخه لي منذ الصغر"** (ص 16)، **"ما عانيته في طفولتي من تمييز**

بيني وبين أخي الوحيد" (ص 23) ويشير الاقتباس التالي إلى أن **(جيداء)** تعتقد أن التهميش الذي تتعرض له المرأة المبدعة في المجتمع استمرار للتمييز الملقّن في الأسرة بخصوص اختلاف الجسد فتقول: **"فكتابة اسم مستعار على بعض مقالاتي الجريئة كانت كشد بلوزتي إلى الأعلى لكي لا ينكشف صدري، وأنا ألتقط قلمي الذي سقط على الأرض".**

النسوية بشكلها المتمثل في الروايات التي نحن بصددها والشذوذ الجنسي ينبعان من نفس الأفكار المابعد حداثية الرافضة للأطر الأخلاقية والمرجعيات الإنسانية، وتهدف كلها لإلغاء نظام المجتمعات التقليدية، وتعادي في المقام الأول نظام الأسرة التقليدي لكونه مرسّخًا لمفاهيم الفطرة (الرجعية حسبهم).

الانتحار

من المشاهد المستغربة في الروايات الثلاث المشهد المذكور في الرواية الأولى، فبعد أن عثرت الشرطة على **"دانيال"** منتحرًا في شقته، قامت بإجراء تحقيقٍ مع **(القمان)**، ولما يستغرب **(القمان)** انتحار صديقه المثقف الرزين المتّزن (حكم أحيقار، ص 100) يُبرز الشرطي ثقافته ويعرض أسماء شخصياتٍ أدبية وفنية أنهت حياتها بالانتحار ويخبره أنه يرى الانتحار قوةً وشجاعة لا جبنًا (ص 101). في مشهد لا يتناسب مع صورة الشرطة التقليدية، ولا مع الحدث ذاته إذ كان الشرطي قبلها متهجّمًا لا يتقبل الأسئلة ثم بعد لحظات يبسط الحديث ويسترسل في عرض ثقافته الفنيّة وآرائه الوجودية. ونصادف الانتحار مجدّدًا في رواية **(باية الماتريوشكا)** بشكل غريب، فبالرغم من أن **(زينب)** حملت من خلال الزنا مع جارها، إلا أنها تنجو من الفضيحة باقتناع أهلها بأن الحمل إنما

جاء جراء –خرافة- ظاهرة الجنين النائم (ص 81) وبعد ذلك ينقلب "حبيبها" سكرانًا يبتزها بفضحها لتنتحر في النهاية!

يمكن فهم موقف الشرطي على أساس أنه موقف عدمي (والعدمية حالةٌ منتشرة في مجتمعات ما بعد الحداثة)، إذ بعد إعدام كل القيم العليا وتسفيهها، لا يصير ثمة أي معنى للوجود، وحينها تتساوى الحياة مع الموت، فإذا انتحر هذا الإنسان المكوّن من المادة حصرًا فإنه لا يقوم بشيءٍ سوى إعادة ترتيب الذرات ونظامها. إلا أن الموقف الأكثر انسجامًا مع حادثتي الانتحار في الروايتين هو موقف (سيمون دي بوفوار) التي ترى أن الانتحار قد يكون واجبًا أخلاقيًّا أحيانًا. إذ إنها ترى أن القيمة الأخلاقية الأعلى هي "الحرية"، فإن كانت الحرية مسلوبةً يصير انتحار الفرد واجبًا من أجل تحقيق الحرية، فبه فقط ينجو الفرد من مضطهده ويستعيد حريته. كما أن الحرية الفعلية –حسبها- تكمن في تنفيذ إرادة الفرد، فإذا كانت **(زينب)** تريد الهروب من جنونها ومن ابتزاز جارها، ولم تجد وسيلةً سوى الانتحار فإن الانتحار هنا فضيلة وشجاعة لأنه تنفيذ لإرادتها المحضة.

تحاول هذه الرؤية "السيمونية" الهروب من العدمية من خلال وضعها الحريّة أوّلًا، إلا أنّها تسقط في العدم الذي هربت منه حين همّشت قيمة الحياة ووضعتها بعد الحرية. وإن الإسلام يتّفق مع هذه الرؤية في الاعتداد بالحريّة قيمةً جوهريّةً، إذ يحثّ على المواجهة والنضال في سبيل الحقوق المشروعة وإن أدّى ذلك للموت، كما يحُثّ على الهروب إن كان هو الطريقة الوحيدة لاستعادة الحريّة. "اِنَّ اَ۬لذِينَ تَوَفّ۪يٰهُمُ اُ۬لْمَلَٰٓئِكَةُ ظَالِمِےٓ أَنفُسِهِمْ قَالُواْ فِيمَ كُنتُمْۖ قَالُواْ كُنَّا مُسْتَضْعَفِينَ فِے اِ۬لَارْضِۖ قَالُوٓاْ أَلَمْ تَكُنَ اَرْضُ اُ۬للَّهِ وَٰسِعَةٗ فَتُهَاجِرُواْ فِيهَاۖ فَأُوْلَٰٓئِكَ مَأْو۪يٰهُمْ جَهَنَّمُ وَسَآءَتْ مَصِيراً" (سورة النساء، آية 97). إلا أنّ

التصور الإسلامي لا يسوّغ البتة تخلّي الإنسان الطوعي عن هبة الحياة الإلاهية. فمهما زيّنا الانتحار ودبجناه بالفلسفات فإنه يظلّ هروبًا من الحياةِ نحو العدم.

قضايا اجتماعية

تناولت رواية **(باية الماتريوشكا)** العديد من القضايا المجتمعية في المجتمع المزابي، واختارت إبراز مشاكل الماضي لإدانة المجتمع الذي لا يزال يحافظ على نفس البنى الثقافية. وبالإضافة لإلباس شخصيات الرواية أيديولوجية وطريقة تفكير فرد علماني يعيش في ظروف القرن الواحد والعشرين –مثلما ذكرنا في الملاحظات الأدبية- فإنها قامت ببعض الانتقاء الذي أجده معيبًا.

تقول **(باية الأم)** أن هذا المجتمع المحافظ كلما كان المرض فيه خطيرًا وقاتلًا صمت عنه ولم **"يجرؤ على الكلام عنه بصورة مباشرة"** (ص 85)، وهذا في رأيي منافٍ للصورة الحركيّة التي اتّسم بها المجتمع المزابي خلال فترات تاريخه، ويهمل أشكال التدافع الشديد بين الرؤى والتصورات التي لم تنفكّ عنه منذ تأسيس أول قصر، وإن أخذنا القرن الماضي صورةً للمجتمع فإننا نجد تدافعًا شديدًا بين تيارات المحافظين والإصلاحيين، وكذا تدافعًا شديدًا داخل التيّار الواحد ذاته، وإن تلبّس الأمر على شكل صراعات نفوذٍ فإن الصدام بين الأفكار ورؤى الإصلاح لم تتوقّف البتّة.

ثم بعد ذلك تتذمر **(باية الأم)** من طريقة تعامل المجتمع مع التدخين وتستنكر إقصاء المدخنين (ص 85)، وقبل الحديث عن فعاليّة سلوك المجتمع هنا، فمن الضروريّ التنبّه إلى أن استشكال هذه التصرفات ليس بالضرورة نابعًا من وجود مشكلٍ في المجتمع بل من خللٍ في التصوّرات، فالتذمر من إقصاء المدخنين نابعٌ من خلفيةٍ ترى الحريّة الفرديّة

في التصرّف قيمةً قصوى، وتستنكر أشكال الإكراه السلطويّ، ولا يحضرها أن هذه الطريقة في التصرف إنما هي حماية للفرد من إكراه ماديٍّ سلطويٍّ متمثل في الإدمان على التدخين.

وحال المجتمعات الأخرى مع التدخين كحالهم مع الخمر، إذ إنها رغم إدراك مضاره ورغبتها في منعه إلا أن ذلك ليس في المتناول لاستفحال الداء وألفة النفوس له فلا تستطيع منه فكاكا، وزد على ذلك نفوذ شركات التبغ والسجائر. ومن الصعوبة بمكان للأمم الأخرى أن تمنع التدخين الآن بعد أن أتاحته بدايةً، ومثال ذلك الفشل الذريع لقانون منع الخمر في الولايات المتحدة الأمريكية في القرن الماضي وما انجرَّ عنه من نتائج سلبية. أما مجتمعنا المزابي فقد وقف أمام التدخين موقف الحذر بدايةً ولم يستسهل دخوله، إلى أن ثبت ضرره فحُرِّم كليّةً، ومُنع استعماله وبفعل ذلك فإن المجتمع حرّر أفراده من سلطة الدخان و إدمانه.

أما المعاقبة بالإبعاد فهي أداة من أدوات الضبط المعنوي، وهي مقبولة في المجتمع المزابي نظرًا لأن الفرد فيه مهيّأٌ لها، فقد تم تحضيره نفسيًّا من خلال التحريم وعدّه من الخبائث المستقذرة، ليتحوّل المنع بسلطان الدين إلى عُرْفٍ اجتماعي سائد يتقبله الجميع بتلقائية وعفوية، ولا يرون الصواب خلافه، وبالتالي يصبح انتهاك هذا العرف انتهاكًا لقيم المجتمع مما يستلزم العقوبة. كما أن الفرد بتوقّعه للعقوبة وعلمه بما ينتظره حال انتهاكها تُثبّط دوافعه تجاه التدخين، ولا يفعلها إلا متخفيًّا.

وهذا الضبط الاجتماعي الذي يصير عفويًا لدى الفرد يحميه ويحرّره من إدمان التدخين وأضراره، وبالأخص المراهقين والشباب الذين تنشط عندهم حاجات إثبات الذات ودوافع

رفض القيم. فالمجتمع بإقصائه المدخنين يحافظ على البيئة سليمةً خاليةً مما يحفّز على التدخين، فينشأ الفرد متحرّرًا من هذه الشهوة، ولا يقع فيها إلا إذا أمعن في الانحراف. على عكس المجتمعات الأخرى التي قد يُصوّر فيها التدخين على أنه علامة الرجولة المكتملة (قارن ذلك بمجتمع يرى التدخين مسقط لمروءة الرجل وعدالته) ولا يتحمّل المدخّن أي تبعاتٍ أو عقوباتٍ اجتماعيّةٍ مهمة. فما هو مدعاةٌ للفخر يصير في الرواية مدعاةً للخزي.

القضية الأساسية التي انبنت عليها رواية **(باية الماتريوشكا)** هي قضية لا تزال تستثير النقاشات في المجتمع المزابي، وهي قضيّة تعليم البنت، وعلى الرغم من أن هذا الأمر مفروغ فيه في الثقافة المزابية/الأمازيغية الإباضية (فالمرأة كانت تتعلم وتفتي وتستشار) إلّا أن الانتكاسة التي حدثت في مزاب إنما كانت نتيجة لانتكاسةٍ عامةٍ في تحصيل العلوم، ذكورًا و إناثًا (كان العلم محصورا عند فئات محدودة نظرًا لاشتغال أغلب الناس باكتساب لقمة العيش الصعبة وجهلهم بقيمة العلم)، واستدراك الأمر أخذ وقتًا طويلًا، وحتى الحركة الإصلاحية فإنها كانت متردّدةً في الأمر واستغرقت وقتًا كي تتصالح مع الفكرة، وكان لبعض المشائخ الإصلاحيين مواقف ثوريّةً أكثر من الرواية حدّ ذاتها، مثلما يروى عن الشيخ عدون (شريفي سعيد بن بالحاج) أنه أرسل بنته متخفية بلباس الأطفال لتتعلم في المدرسة. أما محلّ النزاع في تعليم البنت -حاضرًا- لم يكن في مسألة تعليمها من عدمه، و إنما هو صراع في الكيفية والمنهاج والأولويات، بين فريق يرى أنّ التعليم الرسمي المختلط لا يحافظ على قيم المجتمع ويوفّر بيئةً للفساد ويساهم في تقويض الأسرة من خلال التشكيك في الأدوار التقليدية للجنسين، وفريق آخر ينفي التلازم بين التعليم الرسمي وتلك المآلات ويعتبر محاربة طرق التعليم الرسميّة

ترسيخًا للجهل، ونتج عن هذا التجاذب حركيّةً وفّرت حلولًا أصيلةً من داخل المجتمع تتيح تعليمًا ذا جودة مقبولةٍ مع مراعاة الأولويات والقيم المحلية. وهذا المنطق في العمل المنطلق من ثقافة المجتمع لا يعجب من يرى صورة المجتمع الحداثي/المابعد حداثي هي صورة المجتمع المثلى.

ومن الطريف في الموضوع أن من ضمن الحجج الأولى التي ساقها مُعارضو تعليم البنت هي أن تعليمها الكتابة والقراءة ينتج عنه اتصالها بعالم الرجال من خلال المراسلات العاطفية والانجرار نحو الرذيلة، ونجد أحداث رواية (**باية الماتريوشكا**) كأنها جاءت لتؤكّد هذا الخوف وحتميته، فأول تواصلٍ مكتوب بين باية الأم والرجال كان من خلال رسالة غرامية، إلا أنّ الرواية بإيرادها قصة أشدّ فظاعةً (**قصة زينب**) تقول أن الكتابة لوحدها ليست الذريعة الأساسية للفساد، ونشترك معها هنا في أن المغالاة في سدّ الذرائع قد لا تحفظ المجتمع مما يخشى بل قد تكون سدًّا للمصالح وجلبًا للمفاسد.

ومع ذلك فإننا نُحذِّر من الأحكام المتسرّعة خصوصًا مع الجهل بالسياقات التاريخيّة. فعند إيرادها قصة (**زينب**) تورد الروايةُ الزنا حتميّةً لسفر الزوج ومنعه من اصطحاب زوجته (من قبل القوانين العرفية السارية)، وتصوّر الزوجة كضحيةٍ لهذا القرار، وتغفل عن جوانب أخرى للقصة. الجانب الأول أن الزوج نفسه محرومٌ، لكونه ممنوعًا من التعدّد والتسرّي (المنتشريْن في المجتمعات الأخرى) ولكونه يعاني شظف العيش وصعوبة تحصيل المعاش سنين في الغربة، فالمجتمع هنا لا يتسلّط على المرأة وإنما يأخذ من حقوق الجميع رجالًا ونساءً. الجانب الثاني أن المراد هو المصلحة العليا للمجتمع واستمراره، وأستعين هنا بالكاتبة (عائشة دادي عدون) إذ تقول أن الهدف من مثل هذه القرارات هو "الحفاظ على المجموعة، التي هي شرط البقاء للمجتمع الديني" (مجتمع

الإباضية في الجزائر، ص 56)، وتضيف: "فالأسرة لها وحدتها القوية والمتماسكة التي تضمن التوازن الاجتماعي وهي صمام الأمان ونقطة عودة المهاجر" (مجتمع الإباضية في الجزائر، ص 93)، وبالرغم من نشأتها بعيدًا عن البلدة وتعرّضها لمختلف المؤثرات الفكرية في المغرب وإنجلترا، فهي تعتزّ بالإرث الروحي للمجتمع المزابي وترى أن هذه العقيدة "أنقذتنا من الفناء والموت الذي قد تتعرض له ثقافتنا جراء اتصالها بالحضارة الغربية" (مجتمع الإباضية في الجزائر، ص 53). والجانب الثالث الذي يجب الإشارة إليه أن تصوير زنا المرأة نتيجة طبيعيةً لهذه الظروف ليس صحيحًا البتة، بل هو تصوّر موجود عند من لا يعرف المجتمع المزابي ولم يخبره إذ يقيس القضيّة على شكل المجتمعات التي يعرفها ويخبرها، ونستعين مجددًا بنفس الكتاب إذ يشير إلى أن الزوجة عند مغادرة زوجها لا تخرجُ من المنزل إلا نادرًا، ولا تضطر لذلك إذ يتكفّل بها "لوكيل" يراقبها ويقضي لها احتياجاتها (مجتمع الإباضية في الجزائر، ص 69)، ففي مجتمع بهذا التشدّد والرقابة تصير مثل هذه التصرّفات في حكم النادر الشاذ. وفهمنا لهذه السياقات يمنعنا من إصدار أحكام متسرعة، ويكفي أن نذكر أن قانونَ العزابة بمنع اصطحاب المرأة عند السفر خارج مزاب أدى إلى آثار سلبية، جعلت الإصلاحيين يدعون لإلغائه، ولما أُلغي القرار لم يصل المجتمع إلى المآلات الكارثية التي كان يتوقّاها، ولم يحدث ما تنبأ به بعض الباحثين الغربيين من الفناء والزوال (مجتمع الإباضية في الجزائر، ص 94).

الخاتمة

إن العلاقة بين النقد والأدب، علاقة تكامليّة، فلا وجود للنقد إن لم يكن الأدب، ولا تطوّر للأدب دون نقد. و إننا إذ سلّطنا الأضواء على ما نراه من قصورٍ أدبي وفكريٍّ في هذه الروايات، فإننا لا نهدف إلى إدانة الكاتبة، بل مرادنا تنقية الأفكار وتقويتها في الأذهان، فبضرب الأفكار بعضها ببعض ننزّه العقل الجمعي عن الأوهام والأغلاط، ونُجلي الأصوب ونبيّنه ناصعًا. كما أننا نريد التنبيه إلى فنِّ الرواية بوصفه مرصدًا للتغيّرات الفكرية والانتقادات المجتمعية. فإن الأفكار الواردة في الرواية إذ تخمرت في ذهن الكاتب واجتهد ليخرجها ويسُوقها فإن ذلك يعني أن ثمةَ حركة فكرية تحاول تثبيت أساساتها في المجتمع، سواءً كانت حركةً ضئيلةً أو واسعة الانتشار، أصيلةً أو خارجيّة المنبع، و إن واجبنا الأول تجاه هذه الحركات رصدها والتنبه لوجودها، ثم الاستماع ومن ثمة اختيار نمط الاستجابة المجتمعية، كالنقاش أو إصلاح مواطن الخلل في التنشئة الاجتماعية أو في نظام المجتمع ذاته، وغير ذلك مما يناسب كل فكرة.

والكاتبة إذ نشرت رواياتها وصدحت برأيها، فإنها تدعونا بذلك لأن نسمعها و إننا بعد إذ سمعنا كلامها وزناه، فوجدناه خطابًا غير أصيل، وغير معبّر عن وجدان مجتمعنا وضميره، و إنما هي أفكار ملتقطة من مائدة الحداثة وفتاتها، وتعبّر في مجملها عن رؤية إنسانوية علمانية، وتصدر عن موقف نضاليٍّ موافق للحركات النسويَّة الغربية في نسخها الجديدة. وأجدّد التنبيه إلى أنّ إيجاد الصلة بين الأفكار الواردة -ضمنيًا- في الرواية وأصولها من المزاج الحداثي الغالب لا يعني البتّة وصف عقيدة الكاتبة ورؤيتها

للوجود، فنحن نصف ما ظهر من أفكار الرواية ونرجعها إلى أصولها في الخطاب السائد لا في عقل الكاتبة! ومع ذلك فإني لا أنزّه نفسي عن الخطأ في فهم المرامي أو المبالغة في التحسّس من الأفكار.

يدعو البعض إلى نزع نظارات المجتمع أثناء الكتابة من أجل الإبداع في الفن، ونحن لا نخالفهم في ضرورة التحرّر من المفاهيم العمومية الشائعة والأحكام السطحية، إلا أننا نرى من السّفه استبدال نظارات أصيلة بأخرى دخيلة مضبوطةٍ على تردّدات غير تردّدات مجتمعنا، ثم المرافعة عنها بكونها مثال النظرة الإنسانية الصافية وصورة الفن المصقول! في نوع من الاغتراب عن المجتمع ثم النظر إليه نظرةً استشراقيةً غربيةً. و إننا إذ نذم هذا التصوّر السقيم للفنّ، فإننا ندعو إلى تمكين أكبر لفنّ الرواية، وخصوصًا من طرف تلك الفئات الأصيلة التي ظلّت تؤثّر في صمتٍ، حتى غابت أنساقها الفكرية والقيمية عن الوجدان المكتوب، فبمشاركة كافة الفئات وتكاثفها تتشكل الصورة الكاملة للمجتمع. و الله وليُّ التوفيق.

المراجع والمصادر

كتابات المؤلفة

آمال بن عبد الله، **حكم أحيقار** – لقمان وكارمن، الوادي، إصدار الرابطة الولائية للفكر والإبداع بالوادي، دار سامي للطباعة والنشر والتوزيع، 2018م، الطبعة الأولى.

آمال ابن عبد الله، **باية الماتريوشكا**، غرداية، دار نزهة الألباب، 2019م، الطبعة الأولى.

آمال بن عبد الله، **ظلال العتمة**، برج بوعريريج، دار خيال للنشر والترجمة، 2021م، الطبعة الأولى.

مصادر في النقد الأدبي

نانسي هيوستن، **أساتذة اليأس** – النزعة العدمية في الأدب الأوروبي، ترجمة: وليد السويركي، أبو ظبي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، 2010م.

حميد لحمداني، **النقد الروائي والإديولوجيا** - من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990م.

شعيب مرواني، رشيد رايس، **تسريد الذات وذاتية السرد في رواية "شرفات بحر الشمال" لـ"واسيني الأعرج"**، مجلة آفاق فكرية، 05 ماي 2023، https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/396/11/1/220739 .

مصادر فكرية ودينية

إبراهيم بن عبد الله الرماح، **الإنسانوية المستحيلة** - إشكالات تأليه الإنسان وتفنيدها في الفكر المعاصر، منصة سوراي، 2019م، الطبعة الثانية.

أبونصر بن محمد شخار، **نظرية العدالة الاجتماعية في التشريع الإسلامي** – دراسة تأصيلية مقارنة بالنظريات الوضعية، القرارة، جمعية التراث، 2021م.

عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، **الحداثة وما بعد الحداثة**، سورية، دار الفكر، 2010م، الطبعة الثالثة.

عبد الوهاب المسيري، **الحداثة المنفصلة عن القيمة: الأخلاق والأزياء والرياضة**، مدونات الجزيرة، 20 ديسمبر 2005، https://www.aljazeera.net/opinions/2005/12/20/الحداثة-المنفصلة-عن-القيمة-الأخلاق .

محمد بن يوسف اطفيش، **كشف الكرب في ترتيب أجوبة الإمام القطب**، جمع وترتيب: أبو الوليد سعود بن حميد آل خليفين، سلطنة عمان، وزارة التراث والثقافة، 2016م، الطبعة الثانية، الجزء الأول.

مصادر حول بني مزاب تاريخيا واجتماعيا

أميلي ماري قواشون، **الحياة النسوية في مزاب**، ترجمة : سامية نور الدين شلاط، غرداية، دار نزهة الألباب، 2019م.

عائشة دادي عدون، **مجتمع الإباضية في الجزائر**، ترجمة: سامية نور الدين شلاط، القرارة، جمعية التراث، 2021م.

بالحاج بن باحمد ناصر، **النظم والقوانين العرفية بوادي مزاب في الفترة الحديثة** – فيما بين القرنين التاسع والثالث عشر الهجريين الخامس عشر والتاسع عشر الميلاديين، القرارة، جمعية التراث، 2018م.

عبد القادر قوبع، **الحركة الإصلاحية في منطقتي الزيبان وميزاب** – بين سنتي 1920 و1954، الجزائر، دار طليطلة، 2013م.

عبد القادر عزام عوادي، **تاريخ الحركة الإصلاحية لبني مزاب** – خلال الفترة الممتدة 1914-1962، سطيف، الماهر للطباعة والنشر والتوزيع، 2018م.

قاسم الشيخ بالحاج، **تعليم المرأة في وادي ميزاب** – نشأته وتطوره، الجزائر، العالمية للطباعة والخدمات، 2017م.

مجموعة من الباحثين، **المرأة المزابية... قضايا وتحديات**، مجلة ملتقى الدعاة، الطبعة الرابعة، الجزائر، مركز الاستقامة بالعالية، 2017م.

مصادر حول النسوية

عبد الوهاب المسيري، **قضية المرأة** - بين التحرير.. والتمركز حول الأنثى، مصر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2010م، الطبعة الثانية.

ملاك إبراهيم الجهني، **قضايا المرأة في الخطاب النسوي المعاصر الحجاب أنموذجا**، بيروت، مركز نماء للبحوث والدراسات، 2015م.

ماريا فاوسيه، **"هكذا تكلمت سيمون دوبوفوار"**، ترجمة: رحاب منى شاكر، الجمهورية، 28 سبتمبر 2021، https://aljumhuriya.net/ar/2021/09/28/هكذا-تكلمت-سيمون-دوبوفوار.

SARAH PRUITT, **"What Are the Four Waves of Feminism?"**, History, 11 March 2022, https://www.history.com/news/feminism-four-waves?fbclid=IwAR1ZF42TCJ6GlLBdxJm9qbH8w10N0-0SuHj-elzqjeO4Vjixb1EHQNOMViw .

مصادر حول الشذوذ الجنسي

يوسف جمال، **"رفض النظام الأبوي: تقاطعات بين المثلية والنسوية"** منشور، 29 جانفي 2017 https://manshoor.com/society/between-homosexuality-feminism-and-patriarchy/ .

إبراهيم السيد، **"التحول الجنسي.. ضرورة بيولوجية أم مسخ للإنسان؟!"**، ميدان، 27 سبتمبر 2018،

https://www.aljazeera.net/midan/intellect/sociology/2018/9/27/التحول-الجنسي-ضرورة-بيولوجية-أم-مسخ

رايان أندرسون، **"بالدليل: التحول الجنسي لا يجدي نفعا"**، ترجمة: عثمان الشهيل، أثارة، 04 جوان 2020، https://atharah.net/sex-reassignment-doesnt-work-here-is-the-evidence/ .

Duncan Fallowell, **April Ashley**; illustrated; J. Cape, 1982 the University of Michigan.

Sexually transmitted infections and screening for chlamydia in England: 2022 report. (n.d.). In https://www.gov.uk/government/statistics/sexually-transmitted-infections-stis-annual-data-tables/sexually-transmitted-infections-and-screening-for-chlamydia-in-england-2022-report?fbclid=IwAR10FnVuP-wB8-M5PY3Y7sG-AWfd9OBy9YtUdImjCJ7J9QWHwQzYrrEdz6A.

"Georges Burou: the butcher doctor who made fun of trans women", Teller Report, 27 Mai 2023, https://www.tellerreport.com/news/2023-05-26-georges-bur

ou--the-butcher-doctor-who-made-fun-of-trans-women.ryCE
GpASn.html .

مصادر أخرى

المهدي ضربان، **"أول كاتبة روائية غرداوية مزابية الأصل"**، جزايرس، (نشر في الجمهورية يوم 28 سبتمبر 2020)، https://www.djazairess.com/eldjoumhouria/188283 .

أحمد دعدوش، **"حركة العصر الجديد.. الروحانية الباطنية التي تزداد انتشارا في عصر العلمانية والعلم"**، مدونات الجزيرة، 07 جانفي 2023، https://www.aljazeera.net/politics/2023/1/7/حركة-العصر-الجديد

عبد الله الوهيبي، **"لماذا يجرح الحب؟: تجربة الحب في زمن الحداثة – إيفا إيلوز"**، مدونة عبد الله الوهيبي، 07 سبتمبر 2020، https://aalwhebey.com/2020/09/07/لماذا-يجرح-الحب؟-تجربة-الحب-في-زمن-الحد .

Jennings Rohan. **"The Ethics of Ambiguity Symbols: Suicide."** LitCharts. LitCharts LLC, 1 Feb 2019. Web. 12 Sep 2023.

https://www.litcharts.com/lit/the-ethics-of-ambiguity/symbols/suicide

Lennon, S.J., Adomaitis, A.D., Koo, J. et al. **Dress and sex: a review of empirical research involving human participants and published in refereed journals.** Fash Text 4, 14 (2017). https://doi.org/10.1186/s40691-017-0101-5

للتواصل معي من أجل التصحيحات والملاحظات والاقتراحات:

bouchenemustapha@gmail.com

أو من هنا.